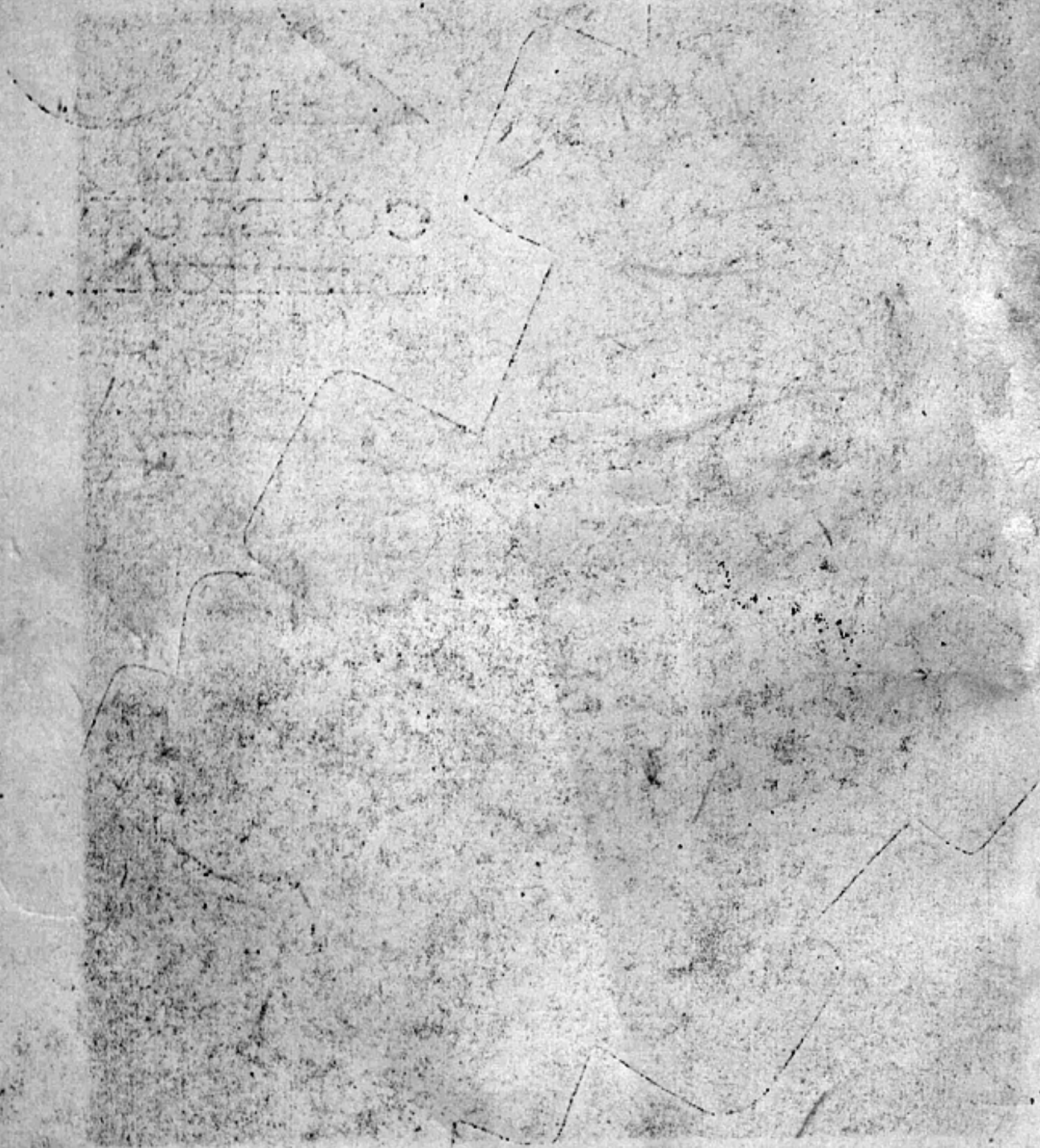
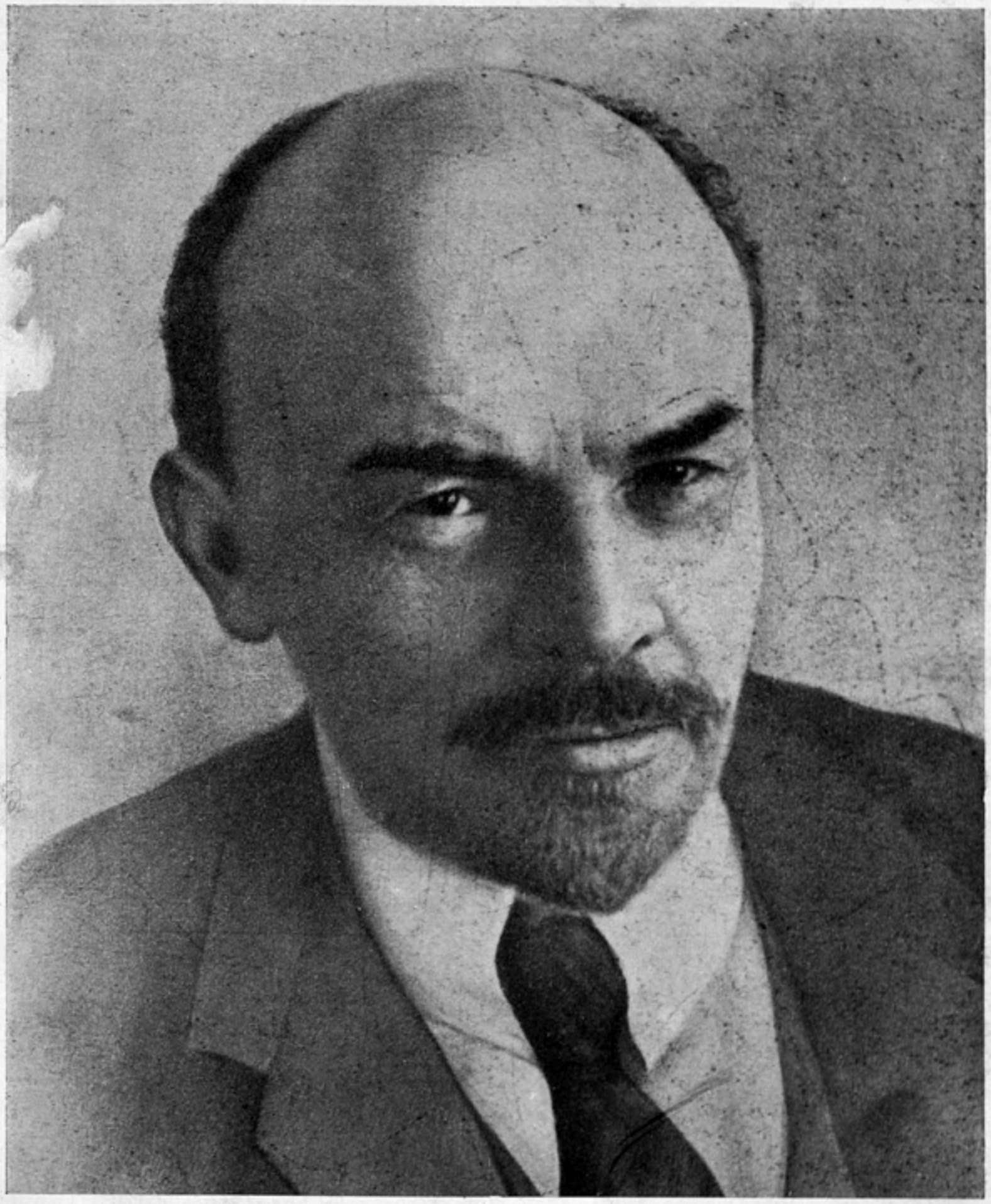
324/40

20 ЛЕТ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

1-2
1940

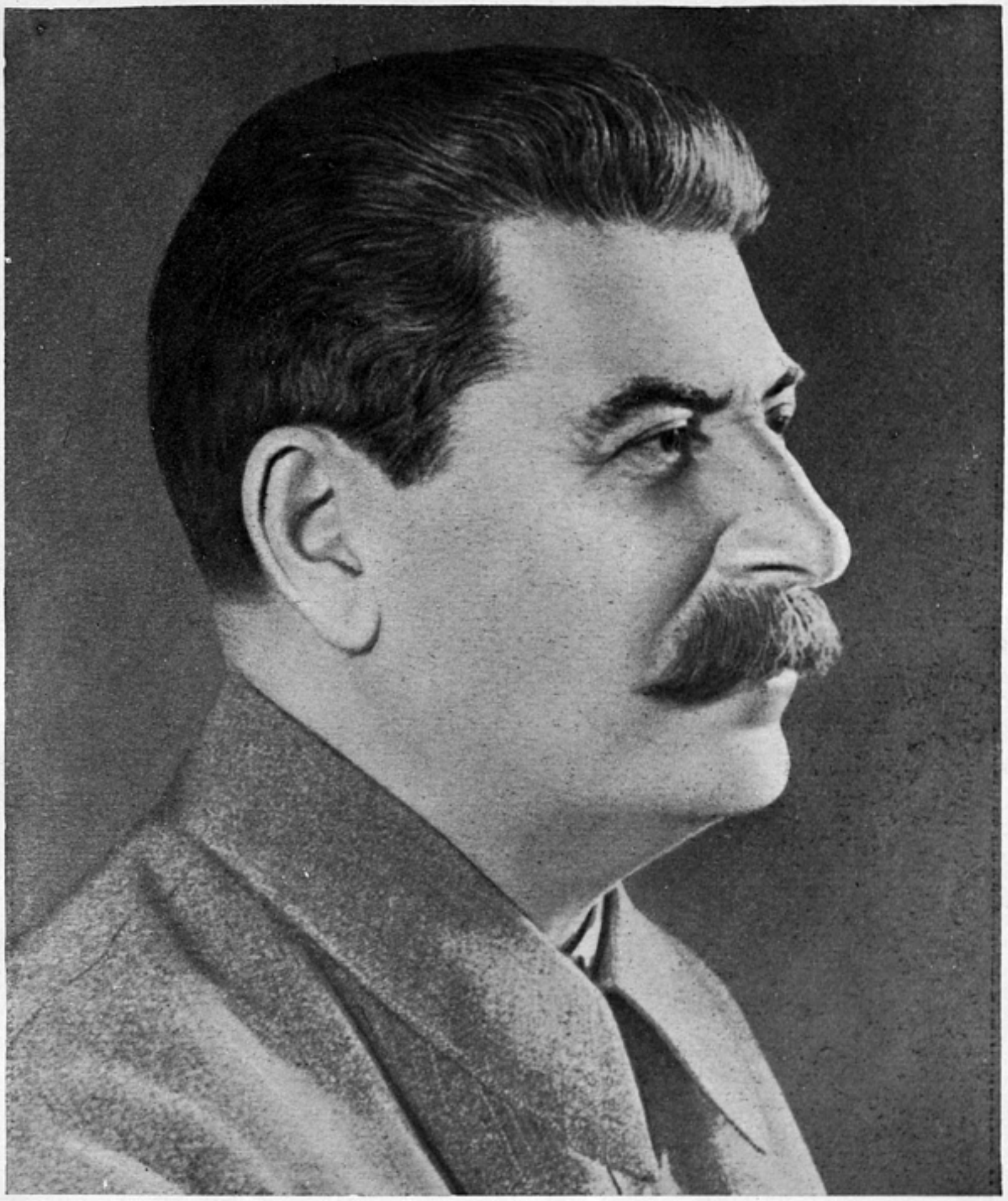
ИСКУССТВО КИНО





«Из всех искусств для нас важнейшим является кино»

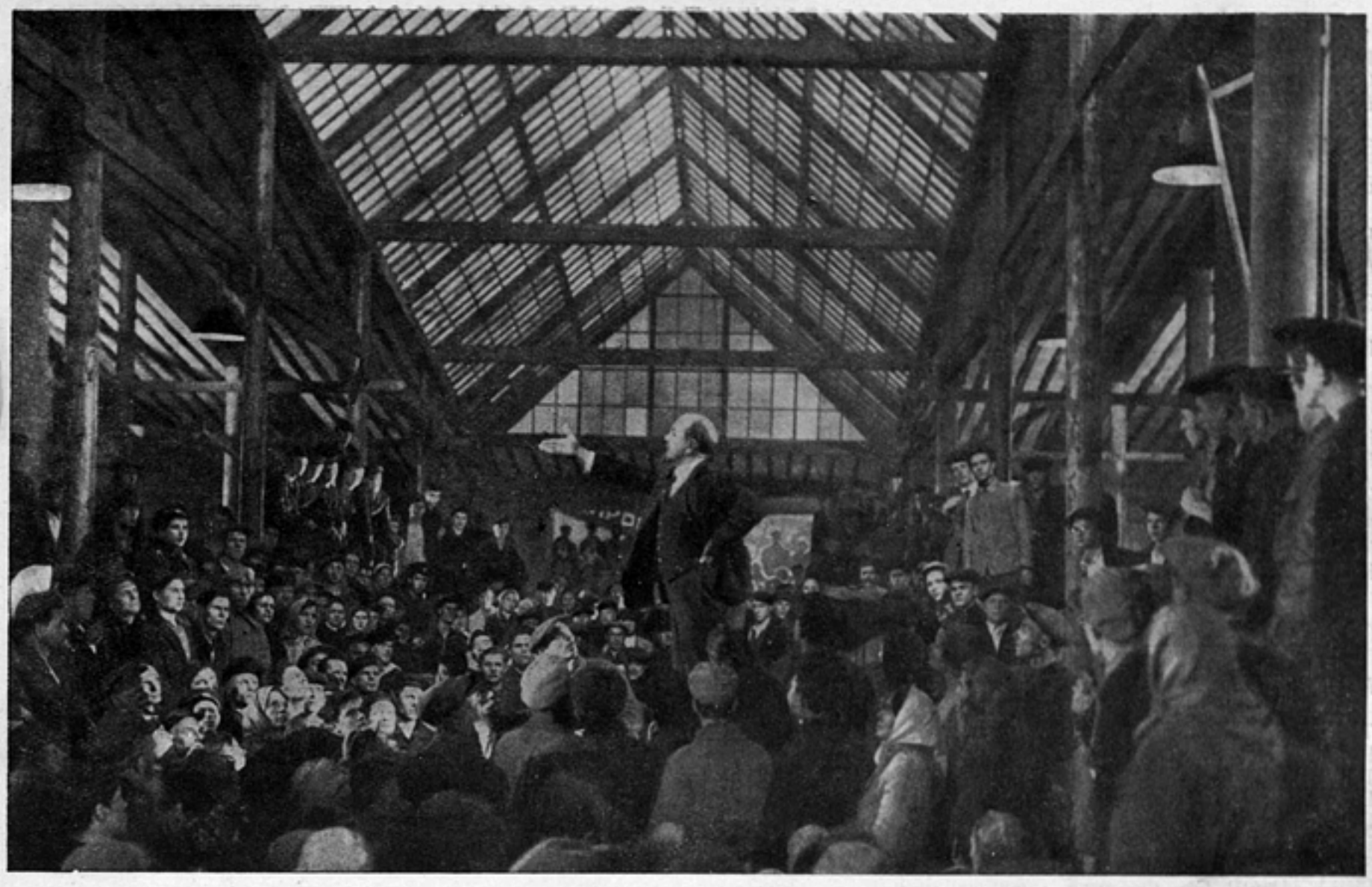
ЛЕНИН



«Кино в руках советской власти представляет огромную неоценимую силу»

СТАЛИН

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!



Искусство кино

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ 10-й ГОД ИЗДАНИЯ
ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

ЯНВАРЬ **1-2** ФЕВРАЛЬ

ГОСКИНОИЗДАТ • 1940

В НОМЕРЕ:

16 лет без Ленина по ленинскому пути . 3
ИЕЗУИТОВ Н. Ленин о кино 6
Славное двадцатилетие 10
ВИШНЕВСКИЙ Вен. Первый год советского кино 14
ЭЙЗЕНШТЕЙН С. Гордость 17
ТРАУБЕРГ И. Писатели кино 26
ЧИАУРЕЛИ М. Перед третьим десятилетием 31
РОММ М. Режиссер и фильм 34
ДУБРОВСКИЙ М. Двадцатый год советского кино 37
ЗЕЛЬДОВИЧ Г. В Тбилиси, Киеве, Сталинабаде 46
БРОДЯНСКИЙ Б. Заметки об историческом фильме 49
КРАВЧЕНКО Б. Для юных зрителей . . 53
ЯНКОВСКИЙ М. Комедия, ревю, оперетта 56
КАПЛАН М. Культура оператора 63
КРЮКОВ Н. Музыка и образ 68
АРНОЛЬД Н. и БОРИСОВИЧ Е. Учебное кино 70
БОБЛОЯН М. Объемная мультипликация. 73
ИВАНОВ А. Рисованный фильм 77
КАРМАЗИНСКИЙ Н. Журналисты экрана. 79

СОВЕТСКОЕ КИНО В ЦИФРАХ

ИЗ ПРОШЛОГО СОВЕТСКОГО КИНО

ТИССЕ Э. Незабываемые годы 83
ПУДОВКИН В. Мастерская Кулешова . . 85
ГИНЗБУРГ С. «Кино-Правда» 87
ШТРАУХ М. Встречи 89
ГОЛОВНЯ А. Всеволод Пудовкин 92
ШКЛОВСКИЙ В. Эсфирь Шуб 93
ЭЙЗЕНШТЕЙН С. Рождение мастера . . 94
ГЕРАСИМОВ С. Фабрика эксцентрического актера 96
ДЗИГАН Е. Тбилиси 1928 г. 98
ЗАХАРОВ А. Юность Ленфильма . . . 99
АРНШТАМ Л. Экран зазвучал 101

ДЕСЯТЬ РОЛЕЙ ЮБИЛЕЙНОГО ГОДА

ЮРЕНЕВ Р. Щукин в роли Ленина . . . 104
КАРА С. Образ великого гражданина . . 106
ВАЙСФЕЛЬД И. Максим 108
КАРЕН Ф. Ненависть к врагу 109
ЛЕВИН Л. Дочь народа 111
МАНЕВИЧ И. Батько Боженко 113
ХЕРСОНСКИЙ Х. Нагульнов 114
ГРИНБЕРГ И. Груня Шумилина 115
МОРОЗОВСКИЙ А. Образ Петра 117
ЛУЧАНСКИЙ М. Утверждение жизни . . 118

ЮМОР

Из семейного альбома (Дружеские фотошаржи В. Грюнталя) 120

Обложка художника А. Житомирского.

Технический редактор З. М. Матисен. Корректоры Э. И. Соболева и М. М. Гурвич. Уполномоченный Мособлгорлита № Б-1580. Заказ типографии № 191. Тираж 5.200 экз. Объем журнала 16,5 печати. листов 62 × 94½. Количество учетно-авторских листов—27,8. Сдано в набор 7/I. Подписано к печати 7/II 1940 г. Отпечатано в типографии «Гудок». Москва, ул. Станкевича, 7.

Ответственный редактор А. Я. МИТЛИН.

Редакция: Москва, Третьяковский проезд, 19/1, тел. К 2-49-20

Шестнадцать лет без Ленина
по ленинскому пути

Шестнадцать лет назад в суровый зимний вечер навеки закрылись глаза учителя, лучшего друга и защитника трудового люда, перестал работать мозг гениальнейшего человека всех эпох и народов, остановилось пламенное сердце величайшего революционера, основателя большевистской партии и Коммунистического Интернационала Владимира Ильича Ленина.

Трудовое человечество всего земного шара, потрясенное безвременной кончиной самого близкого, родного и великого человека, потрясенное невозвратимой утратой титана мысли, новатора науки, вождя революционных масс, потрясенное смертью вдохновителя, организатора и руководителя социалистической революции, еще теснее сплотилось под боевыми знаменами ленинско-сталинской партии, Коммунистического Интернационала.

Ленин всю свою жизнь посвятил борьбе за счастье трудового народа. Он был величайшим знатоком народных дум, стремлений, чаяний, он до тонкостей знал настроения и интересы трудящихся масс, он, как никто, умел слушать голос народа, учить и учиться у народа, он глубоко любил народ, он безгранично верил во всемогущество творческих сил трудящихся, которым историей суждено стать владыкой мира.

Такие люди не умирают в веках! Такие люди бессмертны! Пройдут столетия, пройдут тысячелетия, но

«...Вечно будет ленинское сердце
Клокотать
у революции в груди...»
(В. Маяковский)

Черты, качества, образ Ленина — вождя нового типа — с величайшей любовью и силой нарисованы товарищем Сталиным в речи перед избирателями Сталинского округа Москвы накануне выборов в Верховный Совет СССР.

«Избиратели, народ должны требовать от своих депутатов, чтобы они оставались на высоте своих задач, чтобы они в своей работе не спускались до уровня политических обывателей, чтобы они оставались на посту политических деятелей ленинского типа, чтобы они были такими же ясными и определенными деятелями, как Ленин, чтобы они были такими же бесстрашными в бою и беспощадными к врагам народа, каким был Ленин, чтобы они были свободны от всякой паники, от всякого подобия паники, когда дело начинает осложняться и на горизонте вырисовывается какая-нибудь опасность, чтобы они были также свободны от всякого подобия паники, как был свободен Ленин, чтобы они были также мудры и неторопливы при решении сложных вопросов, где нужна всесторонняя ориентация и всесторонний учет всех плюсов и минусов, каким был Ленин, чтобы они были также правдивы и честны, каким был Ленин, чтобы они также любили свой народ, как любил его Ленин».

Партия Ленина—Сталина на протяжении всей своей славной истории культивировала, воспитывала и воспитывает, развивала и развивает эти черты в характерах ленинских учеников, ленинских питомцев — в людях нового строя.

Ленин, подобно Марксу и Энгельсу, стоял на сияющей вершине человеческой культуры, он проложил новые пути в науке, его жизнь и деятельность составили эпоху в развитии человеческих знаний.

Ленин, продолжая и развивая учение Маркса и Энгельса, обогатил революционную теорию новыми величайшими открытиями, пополнил ее на основе опыта борьбы в новых исторических условиях. Ленин создал новую теорию социалистической революции. Им доказано, что буржуазно-демократическая революция в эпоху империализма неизбежно будет перерастать в социалистическую революцию. Развивая эту теорию социалистической революции, Ленин еще задолго до взятия власти в Октябре 1917 года доказал, что в эпоху империализма — в условиях неравномерного развития капитализма возможна победа социализма, первоначально в нескольких или в одной, отдельно взятой капиталистической стране.

Вся история, весь опыт социалистической революции и социалистического строительства в Советском Союзе целиком и полностью подтверждают это величайшее из величайших ленинское теоретическое открытие.

ШЕСТНАДЦАТЬ ЛЕТ БЕЗ ЛЕНИНА ПО ЛЕНИНСКОМУ ПУТИ

Ленин, продолжая и развивая учение Маркса и Энгельса о диктатуре пролетариата, открыл новую политическую форму этой диктатуры — открыл советскую власть как государственную форму диктатуры пролетариата. Ленин определил диктатуру пролетариата как классовый союз пролетариата с крестьянством при сохранении в этом союзе руководящей роли за пролетариатом. Ленин определил диктатуру пролетариата как наивысшую форму демократии, ибо только она выражает интересы большинства.

Ленин, развив учение о диктатуре пролетариата как переходной эпохе от капитализма к коммунизму, доказал возможность построения полного социалистического общества в одной стране в условиях, когда победила социалистическая революция и пролетариат стал у власти. Это величайшее в революционной теории открытие имело и имеет решающее значение не только для первой социалистической страны — Советского Союза, оно имеет и будет иметь такое же значение во всех странах, где восторжествует победу пролетарская диктатура.

Лениным указаны пути экономической политики переходного периода от капитализма к коммунизму. Им была выдвинута идея и разработана новая экономическая политика, рассчитанная на быстрое возрождение разрушенного народного хозяйства, рассчитанная на построение фундамента социалистической экономики, рассчитанная на создание мощной социалистической индустрии, способной сделать СССР независимым от капиталистического мира, способной обеспечить реконструкцию всего народного хозяйства, способной обеспечить техническое перевооружение нашего сельского хозяйства и тем самым создать материальную основу для перевода миллионов мелких крестьянских хозяйств на рельсы коллективизации, способной оснастить нашу Красную Армию всем и всеми необходимыми видами оружия.

Лениным разработан известный кооперативный план — план перевода миллионов индивидуальных крестьянских хозяйств на социалистические рельсы.

Ленин развил марксистское учение о партии пролетариата как высшей организации среди всех других организаций рабочего класса. Он доказал, что рабочий класс может победить только в том случае, если его борьбу возглавляет партия, вооруженная передовой теорией; партия, знающая законы общественного развития, законы классовой борьбы; партия, изучающая конкретные условия борьбы и на этой основе намечающая свою программу, стратегию и тактику; партия — марксистская.

Неизмеримы заслуги Ленина перед трудящимися всего мира, перед революционным движением, перед всем передовым человечеством. Неоценимое идейное наследство оставил Ленин рабочему классу, революционному движению, партии большевиков. Умер Ленин, но остался ленинизм, осталась созданная и выпестованная им партия большевиков, осталось завоеванное под его руководством и организованное советское государство, остались воспитанные им большевистские кадры, осталась достойная его смена во главе с его великим соратником и продолжателем товарищем Сталиным.

В траурные дни товарищ Сталин дал от имени партии большевиков клятву нерушимой верности учению и заветам Ленина. Партия, во главе с товарищем Сталиным выполняя эту клятву, развивая дальше учение Ленина, обогащая его на основе опыта борьбы в новых исторических условиях, повела трудящихся нашей страны по ленинскому пути в бой за победу социализма. В ожесточенной борьбе против внешних и внутренних врагов, против троцкистов, зиновьевцев, бухаринцев завоеван социализм, который прочно и навсегда вошел в быт трудящихся Советского Союза.

Под развернутым знаменем партии Ленина—Сталина наша страна вступила в новую полосу развития — в полосу завершения строительства бесклассового общества и постепенного перехода от социализма к коммунизму.

В этой полосе развития нашей страны за изучение ленинского наследства берутся все новые и новые слои рабочих, колхозников, интеллигентов. Миллионы трудящихся нашей страны и всего мира, вооруженные «Кратким курсом истории ВКП(б)» — этой энциклопедией основных знаний в области марксизма-ленинизма, все больше и больше постигают мудрость самой передовой революционной тео-

рии, изучают гигантский опыт большевистской партии, равного которому не имела и не имеет ни одна партия в мире, они изучают великие идеи и труды Ленина и Сталина.

Изучая труды Ленина и Сталина, овладевая марксистско-ленинскими идеями, трудящиеся помнят, что: «Овладеть марксистско-ленинской теорией вовсе не значит — заучить все ее формулы и выводы и цепляться за каждую букву этих формул и выводов. Чтобы овладеть марксистско-ленинской теорией, нужно, прежде всего, научиться различать между ее буквой и сущностью.

Овладеть марксистско-ленинской теорией — значит усвоить существо этой теории и научиться пользоваться этой теорией при решении практических вопросов революционного движения в различных условиях классовой борьбы пролетариата.

Овладеть марксистско-ленинской теорией — значит уметь обогащать эту теорию новым опытом революционного движения, уметь обогащать ее новыми положениями и выводами, уметь развивать ее и двигать вперед, не останавливаясь перед тем, чтобы, исходя из существа теории, заменить некоторые ее положения и выводы, ставшие уже устаревшими, новыми положениями и выводами, соответствующими новой исторической обстановке.

Марксистско-ленинская теория есть не догма, а руководство к действию» [1].

После смерти Ленина партия большевиков под мудрым руководством продолжателя учения и дела Ленина — товарища Сталина, преодолев огромные трудности на своем пути, привела СССР к победе социализма.

В упорной принципиальной борьбе с врагами социализма, неоднократно пытавшимися подорвать единство партии, товарищ Сталин отстоял ленинизм, отстоял и развил великую теорию возможности победы социализма в нашей стране. Товарищ Сталин развил марксистско-ленинскую теорию на основе опыта борьбы в новых условиях эпохи империализма и пролетарской революции, он разработал учение о социалистическом государстве в условиях капиталистического окружения. Товарищ Сталин вооружил этой теорией партию и трудящихся СССР в борьбе с врагами социалистической революции.

Под руководством великого Сталина партия большевиков успешно осуществила социалистическую индустриализацию и коллективизацию сельского хозяйства и обеспечила на основе этих побед культурную и зажиточную жизнь миллионам рабочих, крестьян и интеллигентов Советского Союза.

Товарищ Сталин — вдохновитель и организатор всех побед социализма. Под его руководством партия большевиков все годы вела и ведет социалистическое строительство, выковывала и выковывает силу и мощь нового строя, создала могучую, вооруженную первоклассной техникой Красную Армию, охраняющую великие завоевания революции.

Идеи, учение, дело Ленина—Сталина торжествуют победу!

---

[1] «Краткий курс Истории ВКП(б)», стр. 339—340.

Ленин о кино

Н. Иезуитов

Ленин заинтересовался кинематографом еще в 1907—1908 годах.

Находясь в эмиграции, он часто ходил в кино и раздумывал над его содержанием и его судьбами. Названия просмотренных им фильмов вряд ли когда-нибудь удастся установить. Кинематограф переживал в ту пору младенческие годы, блуждая в поисках собственных средств выразительности (феерии Жоржа Мелье) и озираясь на театр («Film d'Art»). Помпезные исторические постановки Чинес были еще впереди; на экране царила пошлость.

Вполне естественно, что Ленин отрицательно оценил буржуазную художественную кинематографию. «Кино, — сказал он, — до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес». Но, высказав решительный приговор буржуазному кинематографу, Ленин тогда же приоткрыл завесу над будущим кино. «Когда массы овладеют кино, — заявил он убежденно, — и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс».

Впрочем, эту просветительную сторону Ленин видел и в научных картинах буржуазного кинематографа. Известно большое впечатление, произведенное на Владимира Ильича фильмами по естествознанию, изображавшими диких животных, птиц и природу в ее нетронутом виде, картинами по географии, показывавшими жизнь различных частей Западной Европы и Америки. Впечатление от этих фильмов оказалось настолько сильным и стойким, и Ленин настолько был убежден в культурной полезности подобных картин, что в начале Октябрьской революции он даже поднял вопрос о приобретении советскими организациями некоторых из тех научных кинолент, которые ему довелось видеть в свое время за границей.

Ленин следил за кинематографом как политический деятель и ученый. Так, в статье «Система Тейлора — порабощение человека машиной», написанной в 1914 году, он подвергнул анализу применение кинематографа для изучения труда рабочих и для увеличения интенсивности этого труда. Вывод Ленина не оставлял места сомнениям. «Все эти громадные усовершенствования, — закончил он анализ использования кино для «научной» организации работы, — делаются п р о т и в рабочего, ведя к еще большему подавлению и угнетению его...» (т. XVII, изд. 2-е, стр. 248).

Иначе и не могло быть в пору, когда кинематограф находился в руках буржуазии, которая подчинила себе все стороны кино. Капитализм ввел свои формы хозяйствования и в кинематограф (капиталистические монополии, тресты). Ленин не мог обойти этого факта в период изучения им империализма. В «Экономических тетрадях» он отметил: «В Германии устроен трест для скупки раздатчиков фильм! (Фирма Патэ (Париж) в день производит 80 000 метров фильм по 1 марке метр. Все кинотеатры мира дают доход около 1 м и л л и а р д а марок в год!!!)... Эта промышленность отстала в Германии, особенно развита во Франции. В Германии около «учреждений для раздачи» скупают фильмы и «сдают» их владельцам кино. (Основан трест «Акционерное общество Германской фильмовой промышленности»...) ...Вводят монополию. Удастся ли??» («Ленинский сборник», XXII, стр. 299). Этими конспективными замечаниями Ленин включил некоторые явления тогдашней кинопромышленности в круг вопросов, которыми он занимался в эмиграции, исследуя эпоху империализма.

Когда в начале Февральской буржуазно-демократической революции Ленин возвратился в Россию, кинооператоры стали осаждать его во дворце Кшесинской предложениями сняться для экрана. Владимир Ильич сниматься отказался. Однажды, отвечая на слишком настойчивую просьбу одного кинооператора, он показал на рабочих и крестьян, собравшихся на митинг перед дворцом, и сказал: «Снимайте вот их! Они делают историю!»

Эти слова Ленина полны глубокого смысла. В них отразились великие идеи социалистической революции. Поэтому-то мы и встречаем эту ленинскую мысль неоднократно. Так почти в подобной форме она была высказана оператору Эдуарду Тиссэ. Перед съемками первомайского парада 1918 года Ленин подошел к автомобилю, в котором находился Тиссэ с киноаппаратом, и негромко и серьезно сказал: «Поменьше, товарищ, снимайте меня, а побольше тех, кто будет меня слушать, — товарищей, уходящих на фронт» («Записки кинооператоров», Госкиноиздат, 1938, стр. 18). В простом и скромном совете содержалась глубочайшая идея, связанная с революционным учением вождя мирового пролетариата. Смысл совета совпадал с одной из главных идей статьи «Очередные задачи советской власти», над которой Владимир Ильич тогда работал и где писал, что социалистическая революция «может быть успешно осуществлена только при самостоятельном историческом творчестве большинства населения, прежде всего большинства трудящихся», что «лишь в том случае, если пролетариат и беднейшее крестьянство сумеют найти в себе достаточно сознательности, идейности, самоотверженности, настойчивости, — победа социалистической революции будет обеспечена» (т. XXII, 2-е изд., стр. 440—441).

«Снимайте вот их! Они делают историю!» Разве слова эти не явились заветом для советского кинематографа, который постоянно работал и работает над его выполнением. Таким образом, в кратких словах Ленина содержалась целая программа действия. Идея эта увлекла за собой сотни и тысячи работников киноискусства и позволила десяткам миллионов зрителей пережить снова события социалистической революции.

В годы гражданской войны и позже Ленин неоднократно касался вопросов кино. Как ни был он тогда занят, у него, однако, хватало времени подумать о кинематографе и его задачах, подтолкнуть дело строительства кинопромышленности. По этим вопросам он не раз беседовал с А. В. Луначарским, вызывал управляющего делами Совнаркома и через него передавал руководителям Наркомпроса директивные указания по киноделу.

В беседах с Луначарским Ленин останавливался на разных сторонах кинематографической работы, но ни-

когда не упускал основного. Он видел главную задачу кинематографа прежде всего в воспитании советского народа в духе идей социализма и большевистской партии, придавая агитационно-пропагандистской деятельности искусства огромное и исключительное значение. Делу пропаганды должны были служить, по мнению Ленина, все жанры кино: хроника, научные и художественные фильмы. Надо стремиться, утверждал он (по словам Луначарского), к трем целям. «Первая — широко осведомительная хроника, которая подбиралась бы соответственным образом, т. е. была бы образной публицистикой, в духе той линии, которую, скажем, ведут наши лучшие советские газеты. Кино, по мнению Владимира Ильича, должно, кроме того, приобрести характер опять-таки образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники. Наконец, не менее, а, пожалуй, и более важной считал Владимир Ильич художественную пропаганду наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями — как в том, что они должны были выдвинуть перед вниманием страны из хорошего, развивающегося, обадривающего, так и в том, что они должны были бичевать у нас или в жизни чужих классов и заграничных стран» (А. В. Луначарский, «Кино на Западе и у нас», 1928, стр. 63—64).

В начале Великой Октябрьской социалистической революции Ленин проявлял интерес прежде всего к хронике. Он неустанно заботился о том, чтобы все важнейшие события в жизни страны были запечатлены на пленку и показаны как трудящимся нашей страны, так и за границей. Он предложил собирать кинодокументы Февральской и Октябрьской революций. Тогда же, в марте 1918 года, он предложил отпечатать для Америки десять экземпляров Октябрьского переворота (так назывался хроникальный фильм). Позже, когда в Москву были привезены фотографии и документы советского суда над министрами Колчака, он распорядился: «немедленно приготовить снимки с этих фотографий и документов... для составления ряда картин для кинематографов...» Во время вскрытия мощей в монастырях Ленин не раз спрашивал, снимают ли документальные фильмы на эту тему «Показать то, чем были набиты попами эти чучела, — сказал он В. Бонч-Бруевичу, — показать, что покоилось, какие именно «святости» в этих богатых раках, к чему так много веков с благоговением относился народ и за что так умело стригли шерсть с простолюдина служители алтаря, — этого одного достаточно, чтобы оттолкнуть от религии сотни тысяч лиц!» («Кинофронт», 1927, № 13—14).

Не менее горячо относился Ленин к использованию кино в научных и научно-технических целях. История сохранила примечательный в этом отношении пример. Мы имеем в виду широко известную оценку Лениным картин по торфодобыванию, снятых оператором Ю. Желябужским. Демонстрация этих фильмов, происходившая в Кремле 27 октября 1920 года, вызвала огромный интерес Ленина. Особое его внимание привлек новый гидравлический торфосос, механизирующий добычу торфа. И тут же немедленно, на следующий день Ленин издал распоряжение, поручавшее ВФКО Наркомпроса «поставить очень широко (особенно в Петрограде, Иваново-Вознесенске, Москве и в местностях торфодобывания) кинематографическое изображение способа» (имелся в виду гидравлический).

После этого Ленин неоднократно возвращался к этому вопросу, — последний раз в середине 1921 года. В письме к Луначарскому он требовал широкой постановки пропаганды усовершенствованного механизированного способа добывания торфа и настаивал на применении для этой цели «кинематографических снимков». Случай с фильмами о торфе — не единственный, характеризующий отношение Ленина к научному кинематографу. Раздумывая о многом, необходимом для роста культуры земледельческого и фабрично-заводского труда в нашей стране, Владимир Ильич однажды высказал пожелание познакомить широкие массы трудящихся путем фильмов с тем, как производится обработка земли на Западе и в Америке при помощи современных усовершенствованных машин и то же самое с характером и техникой работы на крупных капиталистических фабриках и заводах. Ленин полагал, что советская республика должна перенять «все ценное из завоеваний» науки буржуазного общества в деле усовершенствования техники промышленности и земледелия и выработки правильных приемов работы («Очередные задачи советской власти», т. XXII, стр. 454—455).

В. И. Ленин на Красной площади (1919 г.). Кадр кинохроники

Любопытство отметить, что об этом желании Ленина очень скоро узнали за границей и были предприняты попытки снять несколько фильмов, показывающих работу на крупнейших плантациях в Канаде и на заводах Круппа, Сименс-Шуккерт и др. О судьбе этих фильмов нам ничего неизвестно. В Советском Союзе они, по нашим сведениям, не демонстрировались. Не была осуществлена в годы гражданской войны и собственная постановка производственных (показывающих разные отрасли производства), сельскохозяйственных, промышленных и других научных фильмов, об изготовлении которых Ленин дал директиву в 1920 году в связи с обсуждением итогов работы агитпоездов.

Наконец, предмет неустанных забот Ленина составлял художественный кинематограф. Владимир Ильич просма-

В. И. Ленин на похоронах Я. М. Свердлова 18 марта 1919 года на Красной площади. Кадр кинохроники

тривал фильмы, выпускавшиеся советскими киноорганизациями, и следил за их ростом и качеством. К сожалению, при его жизни не было еще создано тех произведений, которые потом составят славу советского кинематографа. Поэтому Ленину пришлось довольствоваться только такими картинами, как Слесарь и канцлер, Комбриг Иванов. Но вождь пролетариата не был снисходителен к искусству своего времени: он был требователен и не выносил фальши. Картина Комбриг Иванов ему явно не понравилась. Зато большое впечатление произвел фильм Чудотворец, поставленный режиссером А. Пантелеевым в 1922 году.

Из воспоминаний В. Бонч-Бруевича известно, что Ленин требовал от кинематографистов «тщательной подготовки картин, с глубоким продумыванием их сюжетов». Он считал первоочередной задачей советского кино работу над изображением истории революционных движений и Октябрьской революции. «Неужели, — воскликнул он однажды, — у нас нет сил изобразить нашу революционную борьбу настоящего и революционную борьбу прошлого и разные другие исторические моменты...?» («Кинофронт», 1927, № 13—14).

Тогда, когда произносились эти слова, советский кинематограф уже приступал к изображению революционной борьбы рабочего класса. Но картин на подобную тему было столь мало, что они тонули в море чуждых произведений: русских дореволюционных — в годы гражданской войны и иностранных — в первые годы восстановления народного хозяйства. Так, в 1918 году московские кинотеатры демонстрировали фильмы: Тайна весенней ночи, Слякоть бульварная, Куртизанка и рыбак, Трагедия красивой девушки, Рыцарь красного замка, Когда цветет сирень; а в 1922 году добавили в свой репертуар фильмы: Авантюристка, Портовая танцовщица, Соблазны столицы, Женщина-игрушка, Бархатные когти и т. п. Произведения советского киноискусства составляли в репертуаре 1918—1922 годов очень незначительный процент. Вполне естественно, что между прокатом буржуазных и демонстрацией советских фильмов образовалась жестокая диспропорция.

На эту диспропорцию и обратил внимание В. И. Ленин в начале 1922 года. Он потребовал установления для каждой программы кинопредставления определенной пропорции между увеселительными картинами и картинами агитационно-пропагандистского характера. По указанию Ленина, наряду с увеселительными картинами, идущими «специально для рекламы и для дохода (конечно, без похабщины и контрреволюции)», нужно демонстрировать на каждом сеансе фильмы, показывающие жизнь народов других стран. В директиве Ленин назвал приблизительно и тематику пропагандистских фильмов: «колониальная политика Англии в Индии, работа Лиги наций, голодающие Берлина и т. д. и т. д.».

О том, какое большое значение придавал Ленин этой пропорции, говорит не только приведенный документ, в котором дважды подчеркивается необходимость соблюдения пропорции и притом при всех условиях, но и другие свидетельства. Так, за два года до этого случая Ленин предложил в резолюции о работе агитпоездов «обратить внимание на необходимость в тщательном подборе киноленты и учет действия каждой киноленты на население во время демонстрирования ее» («Агитпоезда ВЦИК», ГИЗ, 1920, стр. 60). А позже, в беседе с Луначарским, напомнив последнему о пропорции между увеселительными и научными картинами, сказал ему: «Если вы будете иметь хорошую хронику, серьезные и просветительные картины, то неважно, что для привлечения публики пойдет при этом какая-нибудь бесполезная лента, более или менее обычного типа» («Советское кино», 1933, № 1—2, стр. 10).

В этой директиве, как и во всем, что делал Ленин, обнаружился его замечательный стратегический талант. Прекрасно понимая, что «культурная задача не может быть решена так быстро, как задачи политические и военные», что было бы вредно спешить там, где необходимо проявить упорство и настойчивость, Ленин предложил прибегнуть в борьбе с буржуазной кинопродукцией к такой мере, которая должна была победить противника.

Директива эта определялась определенной политической и культурной обстановкой. Этого, к сожалению, не поняли все те, кто стремился много лет спустя объявить эту директиву принципом прокатной политики. Из директивы взяли ее форму и, отбросив содержание, пытались применить эту форму на практике. Результат оказался более чем печальный. Фильм «СЭП» (Сборная экспериментальная программа), построенный реж. М. Вернером и П. Армандом по принципу пропорции между увеселительными и пропагандистскими картинами, явно провалился. Да иначе и не могло быть. Ведь в то время, как Ленин только мирился с «увеселительными картинами», как с необходимостью, надеясь, что этим «бесполезным лентам», не представляющим настоящего искусства, а являющимся скорее развлечением, зрелищем, придет когда-нибудь конец, ибо «рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ», — авторы «СЭП» специально создали «увеселительную картину», сделали ее тогда, когда советская кинематография располагала уже большим количеством фильмов подлинно пропагандистского значения.

Ленинская директива о пропорции между увеселительными и пропагандистскими картинами явилась выражением политики, направленной к обеспечению условий для роста советского кино. Не к одному, впрочем, кинематографу Ленин относился подобным образом. Он поддерживал во всех областях искусства то новое, что рождено было Октябрем. «Пусть это будет сначала слабо, — говорил он Луначарскому, — тут нельзя применять одни эстетические суждения, иначе старое, более зрелое искусство затормозит развитие нового» (предисловие А. В. Луначарского к книге К. Державина «Эпохи Александринской сцены», 1932).

Но к кинематографу Ленин питал особенную любовь и особенно заботился о развитии кинопромышленности и киноискусства. Не было области кино, куда не заглянул бы его наблюдательный ум. Владимир Ильич обращает внимание на необходимость организации кинотеатров в деревнях и на Востоке, находя, что там советская пропаганда будет особенно успешна. Он обеспечил специальным декретом от 26 мая 1921 года бесплатное снабжение советских государственных учреждений кинофильмами. Он признал необходимым вести через Наркомпрос регистрацию всех фильмов, демонстрирующихся на территории РСФСР. Он предложил «организовать за границей *представительство для закупки* и транспортирования кинолент, пленок и всякого рода кинематографического материала». Он настоял на включении в состав первой советской делегации в Англию, представлявшей важнейшие отрасли советской промышленности, деятеля кино. Он посоветовал давать картины пропагандистского и воспитательного характера на проверку старым марксистам. Он не забывал о фильмах тогда, когда высказывался об итогах работы агитпоездов, и тогда, когда составлял черновой набросок тезисов о производственной пропаганде. По словам В. Бонч-Бруевича, Ленин полагал, что «необходимо внести в кино не только науку, не только производство, но и юмор, и смех, животрепещущие сцены комедчи и драмы. Все это должно быть направлено к одной, единственной цели: к борьбе за новый быт, за новые нравы, за лучшее будущее, за расцвет науки и искусства» (В. Бонч-Бруевич. «Ленин и кино»).

Все эти нити ленинских мыслей, дум, пожеланий, предложений и директив о кинематографе ведут в один центр, все лучи ленинской политики киноделa пересекаются в одном фокусе — в тех словах, которые Ленин сказал Луначарскому в 1922 году и которые стали с той поры знаменем советского кинематографа: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». Слова эти известны в нашей стране каждому пионеру и студенту, каждому рабочему и колхознику, каждому интеллигенту и ученому. Они написаны на плакатах и знаменах кинотеатров и на автомобилях кинопередвижек, мчащихся по живописным проселкам в верховьях Волги, по горным дорогам Урала и по степям Казахстана. Они горят золотыми буквами на выставках, посвященных кинематографу. Они служат эпиграфами и лозунгами лучших книг, посвященных киноискусству.

Слова эти удивительно просты, доступны и ясны. «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». Но не все и не сразу поняли их смысл. Кино часто неправильно противополагалось другим искусствам, а последние рассматривались, как ограниченные в своих средствах и потому лишенные возможности изображать жизнь правдиво и естественно. Между тем Ленин, произнося знаменитую аксиому о важности кино, отнюдь не стремился противопоставить кино остальным искусствам или лишить другие искусства реализма, идейной глубины и правдивости. Он хотел указать на исключительную пропагандистскую силу кинематографа и широкий охват им зрителей. Подлинно мудрое толкование ленинских слов дал И. В. Сталин, указав на то, что кино — самое массовое из искусств. Именно важность кино и заключается в том, что оно массовое, что оно соединяет силу воздействия, доступность и доходчивость с многомиллионной, не свойственной в таком масштабе другим искусствам, аудиторией. Оттого-то партия и советское правительство так поддерживают кино.

Мысль Ленина о важности кино определила развитие советского киноискусства, открыла перед ним широкую и светлую дорогу в будущее. Ленин верил и знал, что на благодатной советской почве «должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию» (Клара Цеткин, «Вспоминания о Ленине», 1933 г.).

Эта великая ленинская мечта осуществляется благодаря заботе и руководству И. В. Сталина — продолжателя ленинского дела. Считая, подобно Ленину, кино важнейшим из искусств, товарищ Сталин вложил много труда в то, чтобы осуществить на практике эту идею. Выступления товарища Сталина по вопросам кинематографа на XIII и XV съездах ВКП(б), его директива о решительном развитии звукового кино, его указание на необходимость борьбы за правдивое изображение в фильмах людей социалистической страны и в связи с этим его предложение о необходимости совершенствовать актерское исполнение сыграли решающую роль в развитии культуры советского кинематографа.

Непосредственные советы товарища Сталина режиссерам в создании фильмов Ленин в Октябре, Ленин в 1918 году, Щорс, Александр Невский и др. помогли решить ряд сложнейших творческих вопросов. Тем, чем стал советский кинематограф в наше время — явлением мирового культурного значения, — он обязан деятельности двух величайших людей — Ленина и Сталина.

В. И. Ленин во время прогулки в Кремле. Октябрь 1918 года. Кадр кинохроники

Славное двадцатилетие

Советская кинематография празднует свое славное двадцатилетие.

Приятно и радостно в эти дни оглянуться на пройденный путь, из года в год отмеченный возрастающими успехами в области покорения сердец и умов миллионов зрителей.

Приятно и радостно снова увидеть, как стремительно нарастал накал творческого энтузиазма, развивался художественный талант, крепчал опыт работников кинематографического искусства.

Приятно и радостно сознавать, что из года в год роль советского кино в деле коммунистического воспитания широких масс трудящихся всемерно возрастала.

Поучителен опыт советской кинематографии в создании высоко идейных и высоко художественных картин из героического прошлого нашего народа — картин, прославляющих величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза.

Поучительны пока еще немногочисленные успехи наших лучших мастеров киноискусства в смелом проникновении и правдивом изображении душевного мира нового человека, творца коммунистического общества.

Поучительны первые попытки воссоздания на экране образов гениальных вождей социалистической революции Ленина и Сталина.

Советский народ гордится своим любимым киноискусством, создавшим такие шедевры, как Броненосец Потемкин, Мать, Чапаев, Мы из Кронштадта, трилогию о Максиме, Депутат Балтики, Последний маскарад, Щорс, — фильмы, пробуждающие благородные чувства, воспитывающие священную ненависть к эксплоататорам и их прислужникам, разжигающие пламенную любовь к беззаветным героям, отдавшим свою жизнь борьбе за счастье трудового человечества, погибших в боях за коммунизм.

Советский народ гордится замечательными творениями киноискусства, раскрывающими глубину революционных преобразований, происходящих в Стране Советов, воспевающими наше героическое настоящее. Такие фильмы, как Крестьяне, Великий гражданин, Учитель, Поднятая целина, Член правительства долго и с благодарностью будут помнить миллионы зрителей.

Советский народ гордится мастерами кино, впервые воссоздавшими на экране образы великих вождей трудящихся — Ленина и Сталина. Такие фильмы, как Ленин в Октябре, Ленин в 1918 году, Великое зарево, Человек с ружьем, Выборгская сторона будут с интересом и волнением смотреть поколения.

Работники кино с величайшей благодарностью обращаются к партии большевиков, оказавшей им высокое доверие, призвавшей их создавать могучие заряды духовного воздействия на массы, давшей им возможность творить произведения искусства неоценимой силы.

Работники кино с величайшей благодарностью обращаются к своему народу, в творческом труде которого советские художники черпают энергию и вдохновение для своих произведений.

Работники кино с величайшей благодарностью обращаются к гениям социалистической революции Ленину и Сталину, призвавшим к жизни могучие родники народных талантов, высоко оценивших значение кино, чьи имена — символ и знамя побед социализма, с чьими именами связан расцвет советского киноискусства.

Успехи советской кинематографии неразрывно связаны с торжеством генеральной линии партии Ленина—Сталина, партии, вооруженной революционной теорией, сильной единством в своих рядах, партией, закаленной в революционных боях, партией мудрой, бесстрашной и смелой в борьбе, партией, знающей только одно движение—движение вперед.

Успехи советской кинематографии неразрывно связаны с общими успехами многомиллионного советского народа, завершающего строительство бесклассового общества и совершающего постепенный переход от социализма к коммунизму.

Успехи советской кинематографии стали возможны благодаря правильной политике и постоянному и конкретному руководству киноискусством со стороны партии большевиков, Центрального Комитета ВКП(б) и лично товарищей Ленина и Сталина.

Наша кинематография прошла большой, сложный и славный путь. Путь этот отмечен не только успехами, было немало провалов и срывов. Говоря о двадцатилетней истории нашего киноискусства, нельзя забывать и об ошибках, о попытках отдельных идейно слабо вооруженных мастеров свернуть с пути социалистического реализма, и об их формалистических и вульгарно-натуралистических «исканиях».

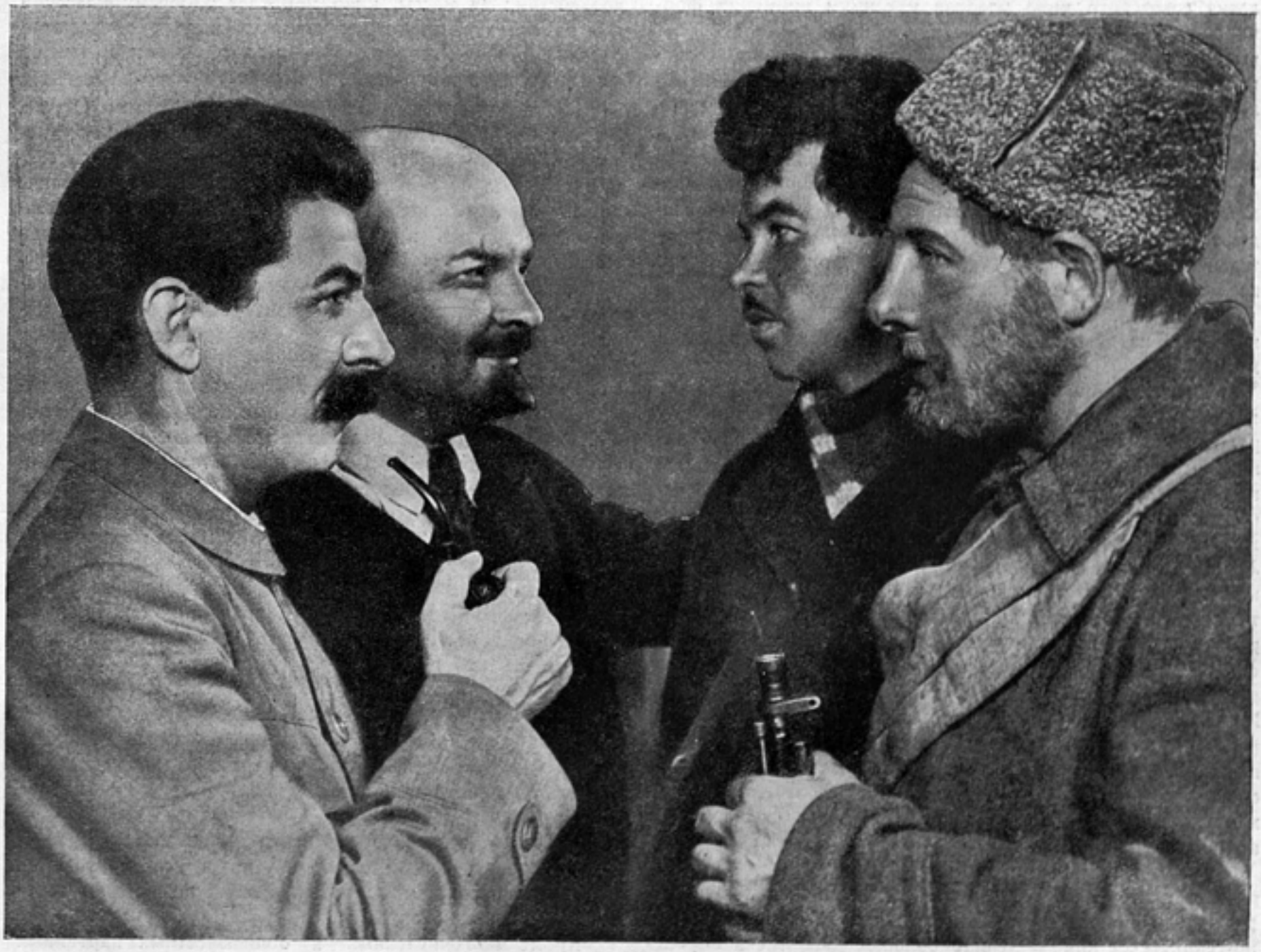
Наша кинематография при всех ее общепризнанных успехах пока еще далеко не полностью удовлетворяет требования страны, советского народа.

Наша кинематография еще в большом долгу перед советским зрителем. Ей еще предстоит решить множество творческих, организационно-технических, производственных задач. При всем этом советское кино — самое передовое искусство нашей страны и всего мира. Советское кино с успехом решает возложенную на него партией большевиков задачу коммунистического воспитания трудящихся.

Партия большевиков в своей программе, принятой еще в 1919 году, возложила на советскую кинематографию задачу служить средством «самообразования и саморазвития рабочих и крестьян». В годы гражданской войны и разрухи, когда еще не было собственного производства фильмов из-за отсутствия технической базы и кадров советских творческих работников, партия требовала широкого использования в политической пропаганде и культурно-просветительной работе всего того лучшего, что сохранилось от дореволюционной кинематографии. И как только наступил мирный период и началось восстановление разрушенного народного хозяйства, партия устами Ленина предложила приступить к созданию собственного производства кинофильмов. Уже в 1920 году Владимир Ильич указывает на необходимость использования кино в целях производственной пропаганды. Вслед за этим

Вверху: «ВЕЛИКОЕ ЗАРЕВО». Сценарий М. Чиаурели и Г. Цагарели. Режиссер М. Чиаурели. Операторы А. Дигмелов и А. Поликевич. Тбилисская студия. 1938 г.
«ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ». Сценарий А. Каплера. Режиссер М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. 1937 г.

Внизу: «ЧЕЛОВЕК С РУЖЬЕМ». Сценарий Н. Погодина. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Оператор И. Мартов. Ленфильм. 1938 г.



(1922) Ленин разрабатывает программу организации киноделa, намечает пути и формы создания советских кинофильмов, «проникнутых коммунистическими идеями». На XII съезде партии (1923) принимается решение о дальнейшем развитии кинематографии и укреплении ее кадров. На XIII съезде партии (1924) товарищ Сталин, указывая на кино как на «величайшее средство массовой агитации», поставил перед партией задачу «взять это дело в свои руки». На этом съезде партии была принята резолюция «Об агитпропработе», раздел которой был посвящен организационным вопросам кинематографии.

Партия большевиков в годы борьбы за социалистическую индустриализацию и коллективизацию сельского хозяйства, в годы борьбы за развернутое наступление по всему фронту, снова и снова приковывает внимание к вопросам развития советской кинематографии. В политотчетах Центрального Комитета ВКП(б), в резолюциях партийных съездов, в постановлениях Центрального Комитета по самым разнообразным вопросам партийного и советского строительства указывается на необходимость самого широкого использования кино в целях пропаганды марксистско-ленинских идей, в целях культурного обслуживания всего населения страны. В 1928 году созывается Всесоюзное партийное совещание по кино, на котором широко обсуждаются наряду с организационно-хозяйственными вопросами и тематика, и жанры, и технология производства картин и вопросы подготовки, воспитания творческих кадров.

Партия большевиков на протяжении всего двадцатилетия советского кино уделяла максимум внимания формированию кадров политически развитых, идеологически выдержанных, художественно квалифицированных, сознавая, что от этого прежде всего зависят идейная направленность и художественный уровень произведений кино.

Ленин еще задолго до Великой Октябрьской социалистической революции, когда кинематография переживала младенческий период (1907), узрел громадные потенциальные возможности кинематографа: «когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс».

Ленин еще на заре советской кинематографии указывал, что «из всех искусств для нас важнейшим является кино».

Ленин не только определил основные направления советского кинопроизводства, но и вооружил творческих работников принципами, законами социалистического киноискусства, «...широко осведомительная хроника, которая подбиралась бы соответственным образом, т. е. была бы образной публицистикой, в духе той линии, которую, скажем, ведут наши лучшие советские газеты», по указанию Ленина, должна была быть первой целью советского киноискусства. Для достижения этой цели немало поработали работники нашей кинохроники. Всему миру известна работа советских киножурналистов. Они побывали на фронтах гражданской войны и зафиксировали навеки образ любимого вождя трудового человечества Владимира Ильича Ленина, они побывали на северном полюсе и передовых позициях Китайской народной армии, они на пленке сохранили для истории документы социалистической стройки, от которых веет духом революционной романтики. Но при всем этом нельзя сказать, что наша кинохроника уже стала образной публицистикой.

Ленин считал, что кино «должно, кроме того, приобрести характер опять-таки образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники». Учебное и научно-техническое кино получило большое развитие в Стране Советов. Создано много хороших фильмов, широко используемых как важный элемент учебного процесса в средней и высшей школе, на разнообразных курсах и лекциях. Примером может служить автокурс, составленный из ряда учебных фильмов, с помощью которого обучены десятки тысяч шоферов. И в этой области кинопроизводства предстоит сделать неизмеримо больше, чем сделано до сих пор.

Ленин считал еще более важной «художественную пропаганду наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями».

Вся двадцатилетняя история кино свидетельствует о том, что советские кинематографисты много работали над осуществлением этой ленинской мечты, ленинского завета. Результатом этого явился расцвет художественной кинематографии. Нашими мастерами киноискусства созданы десятки увлекательных и замечательных картин, воспевающих величие большевистских дел, реалистически изображающих как прошлое, так и героическое настоящее, зовущих на борьбу, вдохновляющих на новые победы за полное торжество коммунизма.

Сталин, как и Ленин, высоко оценил возможности кино как самого массового искусства, могущественного средства коммунистического просвещения масс: «Кино есть величайшее средство массовой агитации».

Сталину принадлежит следующее классическое определение: «Кино в руках Советской власти представляет огромную, неоценимую силу.

Обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массы на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность».

Сталин, просмотрев первые звуковые фильмы: Одна, Златые горы, Путевка в жизнь, Снайпер, указал на необходимость самого решительного форсирования перехода от немого кино к звуковому. Это указание вождя положило конец реакционным «теориям», пытавшимся преградить путь звуковому кинематографу в нашей стране, и открыло простор для развития тонфильма. Кино становится синтетическим искусством. Ряды кинематографистов пополняются композиторами, поэтами, — кино все больше привлекает к себе все лучшее из смежных областей искусства.

Сталин ориентировал работников киноискусства на решительный переход к созданию высоко идейных и художественных картин с увлекательным сюжетом и мастерской игрой актеров. Этим товарищ Сталин оказал громадную помощь передовым мастерам кино и нанес решительный удар формалистским «теориям», выступавшим против сюжетного построения картин. Передовые мастера ответили на это указание товарища Сталина фильмом Встречный, а вслед за ним такими выдающимися картинами, как Чапаев, Мы из Кронштадта, трилогия о Максиме, Ленин в Октябре, Великое зарево, Ленин в 1918 году, Щорс и другие. В результате этого были воссозданы на экране образы Ленина и Сталина, были созданы замечательные образы: подлинно народный герой Чапаев, пролетарий-большевик—Максим, кристально чистый коммунист, выдающийся политический деятель ленинско-сталинского типа — Шахов и многие другие.

Сталин не только своевременно выдвигал перед работниками кино основные проблемы, но и всегда указывал и указывает конкретные пути решения важнейших творческих задач киноискусства.

Кроме многочисленных и общеизвестных партийных

директив по развитию кинопроизводства и кинофикации страны, неоценимую помощь оказывали и оказывают работникам кино руководители партии и правительства своими конкретными указаниями как по общим вопросам киноискусства, так и по поводу того или иного сценария, той или иной картины.

Известно, какое влияние имели встречи товарища Сталина с крупнейшими мастерами кино (Довженко, Чиаурели и другими) на судьбы не только отдельных произведений, но и всего киноискусства. Во время этих встреч, продолжительных бесед рождались не только темы наиболее выдающихся фильмов, но и было положено начало работы наших мастеров в новых, ранее не освоенных областях и жанрах.

Известно, что товарищ Сталин не только выдвинул тему Щорса, но и дал ряд советов режиссеру, как осуществить эту постановку. По прямому указанию товарища Сталина советской кинематографией разработан и разрабатывается множество тем.

Известно, что товарищ Сталин первый обратил внимание киноработников на незаслуженное пренебрежение комедийным жанром, столь любимым советским народом. После этого появились комедийные картины режиссеров Г. Александрова, Пырьева и других мастеров киноискусства.

Советское кинопроизводство, начавшееся в разрушенных и полукустарных ателье, за 20 лет развилось в крупную отрасль промышленности, располагающую хорошо оборудованными студиями, пленочными и копировальными фабриками.

Советская кинотехника, начав свое существование на пустом месте, получив в наследство малочисленную испорченную и устаревшую аппаратуру, создала многочисленную, совершенную, не уступающую лучшим заграничным образцам аппаратуру.

Советское киноискусство начало свою деятельность с несколькими десятками творческих работников, значительная часть которых была развращена вредными традициями дореволюционного кино — низкопробным развлечением бульварного, кафешантанного типа. За двадцать лет воспитаны многочисленные кадры драматургов, режиссеров, операторов, художников, актеров и работников других профессий — молодых, подлинно советских кинематографистов, перевоспитаны многие старые кадры. Творческой энергией нашей художественной советской интеллигенции кино, трудом всего отряда советских кинематографистов создано все то, что составляет славу и гордость социалистического киноискусства. Много сделано, но предстоит сделать еще больше!

Неизмеримо возрастает роль кино в период, когда «...решающее значение — как указал XVIII съезд ВКП(б) — приобретает дело коммунистического воспитания трудящихся, преодоления пережитков капитализма в сознании людей — строителей коммунизма».

Неизмеримо возрастает роль киноискусства теперь, когда от степени коммунистической сознательности широких масс трудящихся прежде всего зависит использование с максимальными результатами в интересах всего народа величайших политических, экономических, культурных и организационных возможностей, созданных в Стране Советов.

Нет сомнения, что советским кинематографистам, идейно и художественно выросшим, непрерывно повышающим свои знания, совершенствующим свое мастерство, под силу решение этой задачи.

Пять лет назад товарищ Сталин в приветствии работникам советской кинематографии писал:

«Советская власть ждет от вас новых успехов — новых фильм, прославляющих подобно «Чапаеву» величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки.

Советская власть ждет от вас смелого проникновения ваших мастеров в новые области «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств — кино».

Вдохновленные этими сталинскими словами, вооруженные сталинскими указаниями, мастера и весь отряд советской кинематографии настойчиво овладевали и овладевают искусством социалистического реализма, учились и учатся большевистскому, сталинскому проникновению в новые области киноискусства. Результатом этого явился ряд замечательных фильмов, умноживших славу не только советского кино, но и всего социалистического искусства. Вступая в третье десятилетие существования советской кинематографии, весь отряд работников «самого важного» и «самого массового» из искусств обещает посвятить все свои знания, всю страсть своих сердец, всю творческую энергию на создание произведений киноискусства, достойных коммунизма.

«ЧАПАЕВ»

Авторы-режиссеры Г. и С. Васильевы. Ленфильм, 1934.

Первый год советского кино

Вен. Вишневский

Ленинский декрет о национализации кинематографии — это важнейшая хронологическая дата из истории советского кинематографа. Создание единой советской кинематографии на базе двух параллельно существовавших более чем два года — старой русской частнопредпринимательской «киноиндустрии», возникшей в 1907 году, и молодой нарождающейся советской кинематографии, первые ростки которой появились еще в 1917 году, — это наиболее значительное событие первых лет существования советского кинематографа.

Ленинский декрет о национализации кино был важнейшим государственным актом, завершившим предисторию советских кино. Только это законодательное мероприятие внесло ясность в крайне запутанную и неопределенную обстановку, в которой протекали первые попытки строительства новой советской кинематографии во враждебном окружении частных кинопредпринимателей, саботировавших все мероприятия советской власти по созданию нового советского кинематографа.

Известно, что национализация кинопромышленности была длительным, сложным, подчас болезненно протекавшим процессом. Она всколыхнула среду аполитичных в массе киноработников, обострила классовую борьбу, разоблачила маскировавшихся и влезших в доверие Кинокомитета агентов капиталистов, вроде Аркатова, Маркуса, Портнова, немало навредивших и сорвавших ряд мероприятий по национализации кино.

Следует отметить любопытный факт из истории национализации кинопромышленности, ярко характеризующий настроения лучшей части творческих работников.

Группа киноработников, так называемая «кинопятерка», не только до выхода ленинского декрета о национализации кинофотопромышленности, но еще и до введения рабочего контроля на кинофабриках попыталась самовольно национализировать частные кинопредприятия. Разумеется, из этой попытки ничего не могло выйти и не вышло, ибо переход кинофотопромышленности к государству организационно еще не был подготовлен.

Вскоре после этого был установлен рабочий контроль над кинопредприятиями и созданы руководящие советские киноорганы — кинокомитеты в Москве и Петрограде. Затем была произведена национализация кинопредприятий Скобелевского комитета. До этого национализация частично проводилась в порядке реквизиции и муниципализации отдельных кинотеатров. Затем в конце 1918 года Петроградским кинокомитетом были национализированы 64 бездействующих кинотеатра и два ателье, брошенных владельцами. В Москве, где были сосредоточены основные кинопроизводственные предприятия, национализация затянулась и была проведена за время с 11 ноября 1919 года по 15 января 1920 года.

С этого момента заново началось строительство единой советской социалистической кинематографии на обломках старой купеческой «киноиндустрии». Но не все частные предприятия сохранились и перешли в распоряжение советского кинопроизводства. Некоторые ателье (Дранкова, Перского, Венгерова, «Химера») были разрушены и прекратили существование еще до национализации, ателье «Биофильм» сгорело при весьма загадочных обстоятельствах. Из шести национализированных кинофабрик (Ханжонкова, Ермольева, «Русь», Скобелевского комитета, Харитонова и Талдыкина) только четыре ателье были использованы в первые годы. Ни одно из национализированных ателье в Петрограде не было приспособлено для съемок, и Петроградскому кинокомитету пришлось приступить к оборудованию нового ателье в помещении ледяного катка «Айз-Палас» в «Аквариуме». 14 апреля 1919 года в «Аквариуме» состоялись первые киносъемки агитки Победа мая. Теперь в этом здании находится орденоносная студия «Ленфильм».

«ЗА КРАСНОЕ ЗНАМЯ»

«ТОВАРИЩ АБРАМ»

«ПОЛИКУШКА»

«СПАСИТЕЛИ РОДИНЫ»

Большие трудности стояли перед советским кинопроизводством: не было пленки, киноаппаратуры и оборудования, увезенных и расхищенных предпринимателями и их подручными. И все же, несмотря на это, неизменный рост советского кинопроизводства подтверждают простые статистические данные. Если в 1918 году частными фирмами было поставлено свыше 130 фильмов, в то время как советское кинопроизводство едва ли насчитывало 10 фильмов, половина которых была к тому же забракована и не выпущена, то в 1919 году картина резко изменилась: советскими киноорганизациями было выпущено 55 фильмов (из них около 25 кинокартин было сделано на частных кинофабриках по договорам с советскими киноорганами), в то время как кинопродукция частных фирм за 1919 год не достигает и 50 названий, даже если посчитать ряд кинокартин, поставленных на территории, временно занятой интервентами и белогвардейцами.

1919 год по праву должен считаться важнейшей датой и в области киноискусства. Правда, кинематографическая практика того времени не оставила каких-нибудь замечательных образцов киноискусства. Агитки—почти единственный жанр в период гражданской войны — были явлением не только искусства, и в этом их историческое значение. Впрочем и кинопродукция частных фирм, за небольшими исключениями (Поликушка, Царевич Алексей, Метель, Доктор Катцель, Девьи Горы и др.) не заслуживает внимания искусствоведа.

Для нас 1919 год интересен тем, что тогда было положено начало азбуке киноискусства, были сделаны пусть наивные и элементарные на наш теперешний взгляд открытия, казавшиеся буквально откровением в ту пору. Немногие из современных киноделтелей знают о том, какое ошеломляющее впечатление произвело тогда утверждение В. Р. Гардина, что «монтаж — основное в киноискусстве». Организованная в начале 1919 года при отделе производства Московского кинокомитета «перемонтажная секция», а затем первая Госкиношкола — ГИК — специально занимались вопросами монтажа. Еще 10 февраля 1919 года в перемонтажной секции состоялся доклад В. Р. Гардина о монтаже, как одной из основ киноискусства, тезисы которого были опубликованы в машинописном «Бюллетене отдела производства Кинокомитета». Из этого же источника видно, что в работе по перемонтажу старых картин, в разработке форм монтажного листа, составлении альбома образцовых кадров и т. д. деятельное участие принимал Л. В. Кулешов и, вероятно, Д. Вертов, первые варианты декларации которого датируются также 1919 годом (см. его статью в журнале «Пролетарское кино», № 5 за 1932 г., стр. 14). К 1919 году относятся также первые статьи-декларации В. Б. Шкловского «Кинематограф как искусство», печатавшиеся в газете «Жизнь искусства», а затем вошедшие в книгу «Литература и кинематография».

У нас плохо собраны кинодокументы и архивы 1919 года. Значительная часть этих материалов вероятно так и не будет восстановлена. Если бы это можно было сделать, мы имели бы вероятно замечательные кинодокументы В. Маяковского, В. Брюсова, А. Блока, М. Горького... Небольшая часть этих материалов уцелела — например первые сценарии В. Брюсова, М. Горького, А. Блока. Некоторые из этих кинодокументов до сих пор сохраняют интерес и значение даже для сегодняшних задач советской кинематографии, как например, интереснейший план инсценировок по истории культуры, впервые провозглашенный А. М. Горьким 3 марта 1919 года на заседании Отдела театров и зрелищ Петросовета, а позднее изложенный в статье «Инсценировки истории культуры» в газете «Жизнь искусства», где был опубликован его сценарий (см. нашу публикацию в журнале «Искусство кино» № 6 за 1938 г.).

◇

Но бесспорно наиболее замечательными кинодокументами 1919 года, предопределившими появление остальных кинодокументов, являются первые партийные директивы по кино — указание в проекте Программы РКП (большевиков), составленном под руководством В. И. Ленина и И. В. Сталина, на необходимость использования кинематографа для целей самообразования и саморазвития рабочих и крестьян (впервые было опубликовано в газете «Правда» 26 февраля 1919 г.). Второй кинодокумент — резолюцию VIII партсъезда о политической пропаганде и культурно-просветительной работе в деревне, составленную А. В. Луначарским по указанию В. И. Ленина, — следует привести в выдержках: «Политическая про-

«ВЗЯТИЕ ЗИМНЕГО ДВОРЦА»

«НА МУЖИЦКОЙ ЗЕМЛЕ»

«ЦАРЕВИЧ АЛЕКСЕЙ»

«ДЕТИ УЧАТ СТАРИКОВ»

«В ВИХРЕ РЕВОЛЮЦИИ»

«УБИЙСТВО ГЕНЕРАЛА ГРЯЗНОВА»

«СЕРП И МОЛОТ»

«АНДРЕЙ ГУДОК»

паганда в деревне должна вестись как для грамотных, так и для неграмотных... Кинематограф, театр, концерты, выставки и т. п., поскольку они будут проникать в деревню, а к этому должны быть приложены всяческие усилия, необходимо использовать для коммунистической пропаганды как непосредственно, т. е. через их содержание, так и путем сочетания их с лекциями и митингами... Для *неграмотных* должны быть устроены периодические чтения в школах, помещениях волостного Совдепа, избах-читальнях и т. п... Такие чтения желательно сопровождать наглядными демонстрациями при помощи кинематографа или волшебного фонаря... Общее образование — школьное и внешкольное (включая сюда и художественное: театры, концерты, кинематографы, выставки, картины и пр.), стремясь не только пролить свет разнообразных знаний в темную деревню, но, главным образом, способствовать выработке самосознания и ясного миросозерцания — должно тесно примыкать к коммунистической пропаганде. Нет таких форм науки и искусства, которые не были бы связаны с великими идеями коммунизма и бесконечно разнообразной работой по созиданию коммунистического хозяйства» (Ленин, т. XXIV, стр. 707—708).

Два этих кинодокумента вместе с многочисленными личными указаниями В. И. Ленина и И. В. Сталина о задачах кино в беседе с отдельными киноработниками являются самыми ценными кинодокументами 1919 года. Мы не будем полностью приводить их, так как знаем их, главным образом, по невыверенным текстам воспоминаний операторов Э. Тиссэ, Г. Гибера, П. Ермолова и др. Основное, что следует отметить в этих высказываниях,— это указания на необходимость планомерной съемки кинохроники. Оператор Г. В. Гибер в статье «Боевые дни» приводит такую беседу с товарищем Сталиным во время его пребывания в штабе Южного фронта в Серпухове, зимой 1919 года: «После заседания товарищ Сталин усадил меня рядом с собой и подробно рассказал, что и как надо снимать на фронте. Он советовал мне возможно больше снимать рядовых бойцов. «Если не боитесь, то снимайте бой из окопов», — сказал мне товарищ Сталин. Иосиф Виссарионович рекомендовал также обратить особое внимание на работу агитпунктов и полевых штабов» (газета «Кино» № 10 от 28 февраля 1938 г.).

Сохранился еще один ленинский кинодокумент, мало известный среди киноработников, но очень характерный для 1919 года. Это декрет Совета Рабочей и Крестьянской Обороны об организации агитационно-просветительных пунктов на узловых станциях и на местах посадки войск, подписанный В. И. Лениным 13 мая 1919 года. В этом постановлении в числе основных задач агитпунктов, создаваемых «в целях использования железнодорожных станций для государственной пропаганды обороны РСФСР», рекомендуется «организация митингов, бесед, лекций, кинематографических сеансов, демонстрация граммофонных советских пластинок...» (газета «Известия ВЦИК», № 105 от 17 июня 1919 г.).

По указанию В. И. Ленина строилась киноработа агитпоездов и агитпароходов, — впервые возникшая в 1919 году новая форма агитационно-просветительной киноработы. Опыт этой работы совсем почти не изучен, хотя известно, что руководство ею осуществлялось М. И. Калининым, В. М. Молотовым, Н. К. Крупской и др. Три рейса агитпоезда им. Ленина на западный фронт, Украину, в Сибирь и на Урал, продолжавшиеся в течение всего 1919 года, собрали около полумиллиона посетителей (более чем 200 киносеансов). Шесть рейсов агитпоезда ВЦИК «Октябрьская революция» под руководством М. И. Калинина по самым разнообразным маршрутам продолжались почти без перерыва с апреля 1919 года по январь 1920 года (всего агитпоезд «Октябрьская революция» в период гражданской войны сделал 12 рейсов). У нас нет полных цифр кинопосещений по этому агитпоезду, но, вероятно, количество их было велико: только в течение первого рейса было проведено 28 киносеансов для детей и 17 — для взрослых. Агитпоезд сопровождали операторы Гибер, Лемберг и другие, во время рейсов создавшие фильм «Всероссийский староста Калинын».

Очень интересным был рейс агитпарохода ВЦИК «Красная звезда» по Каме и Волге под руководством В. М. Молотова и Н. К. Крупской, продолжавшийся с 6 июля по 18 октября 1919 года. Агитпароход сопровождали операторы П. Ермолов и А. Лемберг, снимавшие всю поездку. Впоследствии Д. Вертов на основании этих съемок создал документальный фильм «Инструкторский пароход «Красная звезда».

Так зарождалось боевое искусство советской кинематографии.

Гордость

Проф. С. Эйзенштейн

Заслуж. деятель искусств

Нам, взявшим на свои плечи разрешение судеб человечества, не пристало стесняться собственной гордости.

Нам пристало реабилитировать понятие гордости.

Не малое тщеславие, не пошлую самовлюбленность, не визгливое самовосхваление отдельных маленьких самолюбий.

А хорошую полновесную, полнокровную, положительную гордость.

Гордость класса, который с каждым днем, с каждым годом, с каждым пятилетием своих побед по-хозяйски отмечает свои достижения на скрижалях мировой истории.

Итак: за Гордость!

И сегодня — гордость за двадцатилетнюю работу советского кино!

◇

Новое идейное содержание,
новые формы воплощения,
новые методы теоретического осмысления — вот что так поразило зарубежного зрителя в советском кино.

Наши фильмы, даже не всегда полностью решенные тематически, не всегда совершенные по форме воплощения и далеко еще не до конца теоретически познанные и осмысленные, достаточно критически воспринимаемые нами самими, для стран капиталистических прозвучали откровением.

Ибо неизмерима пропасть, отделяющая наше кино как явление культуры, — культуры новой, небывалой и социалистической, от кино капиталистических стран, где оно стоит в одном ряду с опиумом, алкоголем, бегами с тотализатором и сенсационным дневником происшествий.

Поэтому не следует делать чрезмерно поспешных выводов о политическом значении появления на экранах США таких фильмов, которые задевают острые ссциальные вопросы.

Не сущность этих вопросов, но сенсационность заставляет эти фильмы появляться на экранах.

И если они и делают свое в конечном счете полезное дело, то разве что косвенно и в гораздо меньшей степени, чем бы всем нам этого хотелось.

Страшна, например, по существу своему картина Новые времена Чаплина.

Не берусь судить, насколько глубоки гражданская горечь и сознательное бичевание существующего порядка у ее автора.

Но о рядовых ее американских зрителях можно сказать, что вряд ли их волнует «второй план» картины — обличительный и сатирический, помимо воли прокатчиков бьющий из каждого ее метра.

Какой же идейной неожиданностью удара прозвучало в Америке и в Европе появление наших картин, где внезапно были поставлены для социальных вопросов все точки над «i» перед аудиториями, которые и самое «i» никогда с экранов не слыхивали и не видывали!

Но этого было бы мало. В самое первое время формальное несовершенство наших первых, новых по темам, фильмов вызывало не более чем простое любопытство.

Помню, например, полуиронническую, полугурманскую оценку, которую встречал, кажется, в «Filmkurier» наш фильм Дворец и крепость: «...Это царапающее глаз несовершенство контрастного освещения плюс грубость обработки имеют даже известную раздражающую привлекательность для нашего изощренного зрения...»

«ЧУДОТВОРЕЦ»

«ОТЕЦ СЕРАФИМ»

«СУРАМСКАЯ КРЕПОСТЬ»

«СКОРБЬ БЕСКОНЕЧНАЯ»

«КРАСНЫЕ ДЬЯВОЛЯТА»

«ПОЕДИНОК»

«СЕМЬЯ ГРИБУШИНЫХ»

«КОМЕДИАНТКА»

И как царапнуло за самое живое даже непроницаемую броню эмоций буржуазного зрителя, когда вслед за Броненосцем Потемкиным удар за ударом на него обрушилась фаланга наших картин!

Рожденные новыми идейными требованиями, желанием быть на одном с ними уровне, быть им до конца адэкватными, формальные особенности наших картин поражали Запад не меньше, чем сами темы их и идеи.

И фильмы наши, иногда на много лет опережая официальные, дипломатические признания нашей страны, победоносно вламывались в капиталистические страны вопреки цензурным запретам и своим искусством вербовали в друзья даже тех, кто не всегда сразу мог понять величие наших идеалов.

Сама же наша кинематография — самая молодая по времени из всех кинематографий мира, но зато самая полнокровная, жизненная, богатая пафосом и глубиной идей — очень быстро становится ведущей среди своих старших сестер, размещенных по ту сторону баррикад.

Громадно влияние нашего кинематографа на западный.

Если мы сами на первых порах были не малым обязаны американцам, то здесь в полном смысле слова «долг платежом красен».

Начать с курьеза. Прибыв в Нью-Йорк (в 1930 году), я буквально был завален вырезками с отзывами о картине... На Западном фронте без перемен. Она только что вышла на экран, и не было почти ни одной рецензии, где не упоминалось бы наше влияние на этот фильм!

Случись быть Райзману в моем положении, когда выходил Хлеб наш насущный Кинг Видора, он, вероятно, также не был бы забыт с его фильмом Земля жаждет.

Шанхайский экспресс Штернберга был вызван к жизни Голубым экспрессом И. Трауберга.

Нашумевший в Германии фильм Наш Эмден о немецком судне, погибшем в первую империалистическую войну, был прямым ответом на Потемкина, а Вива Вилья испытал влияния всех, пожалуй, картин советских мастеров, включая даже и такие фильмы, как Октябрь и наш собственный мексиканский фильм. Первый фильм Мамульяна (1931 год) целиком в плену «символики вещей», столь типичной для нашего кино 1924—1927 годов.

Кроме списка таких прямых адресатов, который можно было бы продолжать достаточно долго, бесчисленное множество фильмов полно косвенных влияний, заимствований, подражаний.

Влияние советского кино очень разнообразно.

То оно сказывается в робкой попытке затронуть более широкую тему, чем обычный альковный треугольник; то в более смелом показе действительности, характерном для наших фильмов, типичных тем, что они всегда правдивы; то это просто желание воспользоваться теми формальными приемами, которыми оплодотворило наше кино новое идейное его содержание.

Что же касается теоретического осмысления кино, то и на сей день мы остаемся почти единственными в мире, работающими в этом направлении, ибо нигде, кроме нас, не делается попыток искусствоведческого анализа этого наиболее удивительного из искусств.

И тут хочется сказать о самом этом искусстве.

Кинематограф, как подлинно большое искусство замечателен уже тем, что он в полном смысле слова является целиком детищем социализма. Другие искусства имеют за собой вековые традиции.

Между тем вся история кинематографа насчитывает меньше лет, чем другие искусства... столетий!

Однако самое же существенное в том, что о кино, как об искусстве вообще и далее, как об искусстве не только равном, но и во многом превосходящем своих собратьев, серьезно заговорили только с начала именно социалистического кинематографа.

Если величайшие умы человечества в нашей стране еще задолго до полного расцвета нашей кинематографии назвали кинематограф важнейшим из искусств и наиболее массовым из них, то понадобилось появление блестящей плеяды советских фильмов, чтобы и на Западе, наконец, заговорили о кино, как об искусстве столь же серьезном и достойном внимания, как театр, литература, живопись.

Только с этого момента кино, выйдя из разряда мюзик-холлов, луна-парков, зоологических садов, кабинетов ужаса или комнат смеха, прочно включается в семью великих искусств.

Высокая социальная идейность и высокое художественное мастерство наших фильмов снискали такое признание кинематографу. Ибо только у нас кинематограф до конца сумел раскрыть все свои внутренние возможности конечной стадии, к которой устремлены через столетия тенденции каждого отдельного из искусств.

Для каждого из искусств кино является как бы высшей стадией воплощения его возможностей и чаяний.

И мало того, для всех искусств, вместе взятых, кино является тем действительным, подлинным и конечным синтезом всех их проявлений, синтезом, который распался после греков и который безуспешно старались найти Дидро в опере, Вагнер в музыкальной драме, Скрябин в цветных концертах и т. д. и т. п.

Для скульптуры кино — это цепь сменяющихся пластических форм, взорвавших, наконец, вековую неподвижность.

Для живописи — это не только разрешение проблемы движения изображений, но и достижение небывалого нового вида живописного искусства, искусства вольного тока сменяющихся, преображающихся и переливающихся друг в друга форм, картин и композиций, доступных ранее только музыке.

Сама музыка располагала этой возможностью всегда, но с приходом кинематографа мелодический и ритмический поток ее приобретает возможности образно-зрительные, образно-ощутимые, конкретно-образные (правда, пока еще только в немногочисленных случаях действительно полного слияния звуко-зрительных образов, которые знает наша практика).

Для литературы — это такое же распространение строгого письма совершенной поэзии и прозы на новую область, где, однако, желанный образ непосредственно материализуется в звуко-зрительное восприятие.

Наконец, только здесь сливаются в доподлинном единстве все те отдельные зрелищные элементы, которые были неразрывны на заре культуры и которые тщетно старался вновь воссоединить театр.

Здесь действительно едины:

И масса и индивид, где масса доподлинно масса, а не горсть участников «народной сцены», обегающих задник, чтобы казаться более многочисленной.

Здесь едины и человек и пространство. А сколько изощренных умов безуспешно бились над разрешением этой проблемы на подмостках — Гордон Крэг, Аппиа и др. И как легко решается эта проблема в кино!

Здесь экран не должен уподобляться абстракциям Крэга для того, чтобы создавать соизмеримость среды и человека. Он, не довольствуясь даже простой реальностью места действия, заставляет участвовать в действии самую реальную действительность. «У нас запляшут лес и горы» — уже не просто забавная строчка из крыловской басни, но строка партитуры из «роли» пейзажа, обладающего такой же партией в фильме, как и все остальное. Фильм сливает в едином кинематографическом акте людей и человека, города и сельские пейзажи. Сливает в головокружительной смене и переброске. Во всеобъемлющем охвате целых стран или любого единичного персонажа. В его возможностях проследить рядом не только, как в горах собирается туча, но и как под ресницей набухает слеза.

Диапазон творческих возможностей драматурга безгранично вырастает. А клавиатура организатора звука, давно переросшего за пределы «обыкновенного» композитора, разбегается на километры вправо и влево и охватывает не только все звуки природы, но и те, что может родить художественный произвол автора.

Мы иногда просто забываем, что в наших руках — доподлинное чудо, чудо техники и художественных возможностей, у которого мы пока отвоевали самую ничтожную долю этих возможностей.

Нам, которым строй наш и страна, взрывая нормы и «потолки» на каждом участке человеческой деятельности, ежечасно твердят о том, что нет пределов, нет рамок, нет препон для творческого размаха, полезно об этом вспомнить.

«ПРИКЛЮЧЕНИЯ МИСТЕРА ВЕСТА В СТРАНЕ БОЛЬШЕВИКОВ»

«АЭЛИТА»

«ДВОРЕЦ И КРЕПОСТЬ»

«СТАЧКА»

«ЛУЧ СМЕРТИ»

«ЗАКРОЙЩИК ИЗ ТОРЖКА»

«КОЛЛЕЖСКИЙ РЕГИСТРАТОР»

«БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН»

Еще, ещё и еще раз засверкают все преимущества кинематографа, если мы представим себе содружество искусств, расположенных по степени того, в каком объеме дано им осуществить свою главную задачу — отразить действительность и владыку этой действительности — человека.

Как узок здесь диапазон скульптуры, в большинстве своем вынужденной выхватывать человека из неразрывной с ним среды и общества, чтобы по намекам — застывшим его чертам и ракурсам — дать возможность отгадать его внутренний мир, отображающий мир его окружения. Она лишена слова, цвета, движения, смены фаз драмы, поступательного развертывания событий.

Как связана литература, способная уйти во все тончайшие извивы сознания человека и движения событий и эпох, умозрительными приемами и мелодико-ритмическими средствами, позволяющими представлять лишь намеками ту чувственную полноту, к которой взывает каждая строчка, каждая страница.

Как несовершенен и ограничен в этом отношении и театр! Лишь по внешним «физическим действиям» и поступкам способен он передать зрителю внутреннее содержание, внутреннее движение сознания и чувств, внутренний мир, которым живут его герои и сам автор.

Но это — не только материал для изображения.

Отсекая попутное и базируясь на главном, мы для метода каждого из искусств могли бы сказать:

Метод скульптуры — это сколок со строя человеческого тела.

Метод живописи — сколок с положения тел и соотношения тел с природой.

Метод литературы — сколок со взаимосвязи действительности и человека.

Метод театра — сколок с поступков и действий людей, побуждаемых внешними и внутренними мотивами.

Метод музыки — сколок с законов внутренней гармонии эмоционального осмысления явлений.

Так или иначе, все они — от самых внешних и лапидарных, но зато более материальных и менее преходящих, до самых тонких и пластичных, но зато менее конкретных и трагически мимолетных — в меру отпущенных средств и возможностей стремятся добиться одного.

И состоит оно в том, чтобы строем своим, методом своим в возможной полноте воссоздать, отразить действительность — прежде всего сознание и чувства человека.

Но ни одному из «прежних» искусств достигнуть этого сполна и до конца не дано.

Ибо потолок для одного — человеческое тело.

Потолок другого — его действия и поступки.

Потолок третьего — неуловимые сопутствующие этому эмоциональные созвучия.

Полного охвата всего внутреннего мира человека, воспроизводящего мир внешний, не может достигнуть ни одно из них.

Когда же какое-либо из этих искусств пытается ставить себе задачи, выходящие за его собственные рамки, то неизбежен распад самих основ того искусства, которое на это дерзает.

Самая героическая попытка литературы достигнуть этого состояла в том, что пытался сделать Джемс Джойс в «Улиссе» и в других произведениях.

Здесь достигнуто предельное воссоздание того, как действительность отражается и преломляется в сознании и чувствах человека.

Своеобразие Джойса выражается в том, что он особым двупланным приемом письма все время пытается разрешать именно эту задачу: он разворачивает показ события одновременно с тем, как оно проходит через сознание и чувства, ассоциации и эмоции главного героя[1]. Здесь же, как

---

[1] Я сейчас оставляю в стороне вопрос о том, что как автор, так и его герой, конечно, превратно и искаженно отражают эту действительность. Поскольку речь идет об одном из ярчайших представителей буржуазной литературы такое положение самоочевидно.

нигде, литература достигает почти физиологической осязаемости всего того, о чем она пишет. Ко всему арсеналу приемов литературного воздействия здесь присоединяется еще композиционный строй, который я бы назвал «сверхлирическим». Ибо, если лирика воссоздает наравне с образами и самый интимный ход внутренней логики чувств, то Джойс уже дает ее сколком с физиологии образования эмоций, сколком с эмбриологии формирования мыслей.

Эффекты местами поразительны, но заплачено за них ценой полного распада самих основ литературного письма; ценой полного разложения самого метода литературы и превращения текста для рядового читателя в «абракадабру».

Здесь Джойс делит печальную судьбу со всем содружеством так называемых «левых» искусств, расцвет которых совпадает с достижением капитализмом своей империалистической стадии.

И если мы взглянем на эти «левые» искусства с точки зрения изложенной тенденции, то обнаружится крайне любопытная картина закономерности этого явления.

С одной стороны, здесь твердая вера в нерушимость существующего порядка и отсюда — убежденность в человеческой ограниченности.

С другой стороны, самоощущение искусствами необходимости сделать шаг за пределы своей ограниченности.

Но это часто взрыв, направленный не во вне и не на раздвижение рамок своего искусства, что единственно далось бы расширением его содержания в сторону антиимпериалистическую и революционную, а... вовнутрь, в сторону с р е д с т в, а не с о д е р ж а н и я. Здесь же взрыв оказывается не созидательным и двигающим вперед, а разрушительным.

Таково положение той части художников, которые, не решаясь примкнуть к революционно-поступательной части истории, обрекают себя на гибель. Они подобны людям, бьющимся головой об стенку и воображающим, что пробивают потолки своих возможностей.

И сколь отлична судьба тех художников, которые до конца приняв революцию, навсегда связали с ней судьбу своего искусства!

Особенно ярка история Маяковского, проделавшего путь от поэта-футуриста к тому, чтобы стать величайшим поэтом нашей социалистической эпохи.

Такова же история и прочих революционно-честных художников, несмотря на иногда случающиеся короткие рецидивы формализма в их творчестве...

Таков путь и выход для самих творцов.

Таков же путь и выход для самих искусств, в революционной идеологии и тематике содержания своих произведений, находящих выход из оков буржуазной ограниченности.

По линии же выразительных средств выход их за собственные пределы остается переходом на более совершенную стадию возможностей — в кинематограф.

Ибо только кино за основу эстетики своей драматургии может взять не статику человеческого тела, не динамику его действий и поступков, но бесконечно более широкий диапазон отражения в ней всего многообразия хода движения и смены чувств и мыслей человека. И это не только как материал для изображения действий и поступков человека на экране, но и как композиционный остов, по которому расположатся осознанные и прочувствованные отражения мира и действительности.

Как легко способен кинематограф распластать на подобный график звуко-зрительное богатство действительности и орудующего в ней человека, заставив тему еще и еще рождаться через процесс кинематографического сказа, списанный со становления эмоции неразрывно чувствующего и мыслящего человека.

Это не задача и для театра. Это — этажом выше «потолка» его возможностей. И когда он от своих возможностей хочет перескочить в подобный разряд, то и он, не меньше чем литература, также должен расплатиться ценою своей жизненности и реализма. Он должен уйти в нематериальность произведений какого-либо Метерлинка, по сочинениям нам известного, а по «программе» мечтавшего именно об этой для театра неуловимой «синей птице»!

В какие дебри антиреализма неизбежно заходит театр, как только он начинает себе ставить «синтетические» задачи! Достаточно вспомнить

«МАТЬ»

«БУХТА СМЕРТИ»

«КРЫЛЬЯ ХОЛОПА»

«ЧОРТОВО КОЛЕСО»

«ДЕТИ БУРИ»

«ПО ЗАКОНУ»

«ШИНЕЛЬ»

«ПРЕДАТЕЛЬ»

для примера хотя бы только два случая: «Théâtre d'Art» и «Théâtre des arts», последовательно открывшиеся в Париже в 1890 и 1910 годах.

О них подробно можно прочесть хотя бы в книге А. Гвоздева «Западно-европейский театр на рубеже XIX и XX столетий» (изд. Искусство, 1939 год). Приводимые цитаты взяты оттуда.

Первый театр, организованный поэтом-символистом Полем Фором, по отношению к сцене выдвигает положение: «Слово рождает декорацию и все остальное».

«... Это означало, что лирика, заключенная в стихах поэта, целиком определяет собою сценическое построение спектакля...».

На практике это приводило к спектаклям типа постановки «Девушки с отсеченными руками» (1891 год) Пьера Кийяра. Это произведение, «... изложенное в форме диалогизированной поэмы, было инсценировано таким образом, что чтица, стоявшая на углу просцениума, читала прозаические места, отмечавшие перемену места действия и излагавшие сюжет, тогда как на сцене, затянутой газовым занавесом, двигались актеры, читавшие стихи на фоне золотого панно, изображавшего иконы, нарисованные Полем Серрюзье в манере религиозной живописи «примитивов» позднего средневековья. Подобная стилизация декоративного оформления должна была... служить средством для «раскрытия лирики, заключенной в стихах».

«Преимущество отдается лирическому слову, — писал критик П. Вебер, — театр как бы полностью исчезает, дабы уступить место диалогизированной декламации, своего рода поэтической декорации».

При этом Пьер Кийяр выставлял требование, чтобы «декорация была чисто орнаментальной фикцией, которая дополняет иллюзию по аналогии с красками и линиями драмы...»

«... Стремясь отыскать новые средства для «индуктивного заражения» зрителей, театр Поля Фора пытался осуществить на практике теорию соответствия разнородных ощущений, популярную среди поэтов и теоретиков символизма...»

Однако и это, вовсе не предосудительное, намерение снова на театре неизбежно приводило к нелепым эксцессам.

... Так, например, в представление «Песни песней» Рунара было введено не только музыкальное сопровождение, но «аккомпанемент запахов, сочиненных в тональности, соответствующей различным стихам». Театр пытался установить соответствие между звуками музыки, стихами, декорациями и... духами...

Я думаю, что несовершенство соответствий, которые удавалось найти в других элементах, вело к этой нелепости.

В программе второго театра (на этот раз богача диллетанта Жака Руша) значилось немало пунктов того же рода, «...декораторы Дэтома, Дрэза и Пио изощряются в изобретении схематизированных декораций, стремясь сочинять «симфонию красок в дополнение к симфонии звуков...»

100
не 10,
не 20,
а именно
сто
миллиардов

и т. д.

Все эти попытки синтеза неизбежно разбиваются и приводят к антиреализму.

И все те же задачи, поставленные перед кино, не только не уводят его от реализма, но способствуют его самым внушительным реалистическим воздействиям.

Неожиданная «информирующая» чтица — кстати сказать, простой сколок с обязательного в японском театре «Кабуки» чтеца — совершенно органически вплеталась титром в ткань фильма еще в эпоху немого кино.

Никого не беспокоя, она и сейчас подчас читает «прозаические места, отмечающие места действия и излагающие сюжет», предоставляя изобразительно-кадровую часть фильма под лирические переживания героев.

Еще в немом кино неоднократно делались попытки итти в этом направлении дальше и вовлекать титры в самую гущу действий, драматизируя их монтажом и разницей кадрового размера. Вспомним хотя бы, например, монтажно-титровое начало С т а р о г о и н о в о г о,

достаточно эмоционально ритмизированное и вводящее в атмосферу фильма (см. рисунок).

В звуковом кино титр, оставаясь равноправным сочленом в семье выразительных средств (попробуйте из Минина и Пожарского вынуть титры!), одновременно же перерастает в еще большее приближение к чтецу «условного театра» — в дикторский голос. Это голос, драматургическая возможность вплетения которого в драму пока что почти не использована кино.

Об этом голосе очень мечтал покойный Пиранделло, когда мы с ним встречались в Берлине в 1929 году.

Как близок подробный голос, извне вмешивающийся в действие, всем концепциям Пиранделло! В ироническом плане его неплохо использовали Рене Клэр в Последнем миллиардере и значительно остроумнее — Кулешов в Великом утешителе.

И единственное намерение драматически и даже трагедийно использовать дикторский голос в Испании Эсфири Шуб не удалось из-за непродуманности композиции текста и неудачной подачи и записи.

«Тайна» газа, которым заволакивалась сцена, лежит, очевидно, в желании этим флером «унифицировать» разнородность материальности реальной среды, писанных декораций, трехмерности людей и подлинных фактур (например, позолоты).

Эту труднейшую задачу для театра (ее разрешения искали в сотнях вариаций, почти неизбежно приводивших в конечном счете к «зауми» разнообразного вида) кино решает наилегчайшим способом, орудуя с фотообликами равно реальных в себе предметов, попадающих в его поле зрения. В тайнах своенравной, активной, а не просто натуралистически пассивной звукозаписи лежит такой же секрет возможности гармонизации звуков, которые в своем непосредственно природном существовании могут и не быть способными к сочетанию и оркестровке.

Наконец, крупнейшего успеха кино достигает как раз в том, перед чем отступает театр. Это не только в области «симфонии красок в дополнение к симфонии звуков». Здесь звуко-зрительное кино празднует свои особенно радостные победы[1].

Но это прежде всего в том, что действительно до конца доступно лишь кинематографу.

Это подлинное и до конца «раскрытие лирики, заключенной в стихах», — той лирики, которою неизбежно охвачен автор фильма в местах особо эмоциональных.

Печальные результаты «левых» театров на этом пути мы только что привели, то же в отношении «левой» литературы показали выше.

Разрешение же этой задачи остается целиком делом кино.

Только здесь, сохраняя все богатство материально-чувственной полноты, реальное событие может быть одновременно —

и эпическим по раскрытию своего содержания,

и драматическим по разработке своего сюжета,

и лирическим по той степени совершенства, с которым может вторить тончайшим нюансам авторского переживания темы только такой изысканный образец формы, как система звуко-зрительных образов кинематографа.

Когда кинопроизведение или часть его достигает этого тройного драматургического синтеза, то впечатляющая сила его особенно велика.

В моем личном творчестве это было именно так.

Три наиболее пожалуй удачные в моем творчестве сцены именно таковы: они эпичны, драматичны и вместе с тем наиболее лиричны, если под лирикой понимать нюансы сугубо индивидуального переживания, определяющие вытекающие отсюда формы.

Это — «Одесская лестница», и «Встреча с эскадрой» в Потемкине; «Атака рыцарей» в Александре Невском.

О первой и последней сцене я писал в статье «О строении вещей»,

[1] Как оно достигает их на стадии черно-серо-белой гаммы кино, я собираюсь обстоятельно описать в статье «Монтаж 1939» — продолжение статьи «Монтаж 1938», распространенное и на звук.

«ЗВЕНИГОРА»

«ОКТЯБРЬ»

«С. В. Д.»

«СОРОК ПЕРВЫЙ»

«КРУЖЕВА»

«ПОТОМОК ЧИНГИС-ХАНА»

«АРСЕНАЛ»

«ЭЛИСО»

где указывал, что лестница в своем композиционном ходе «ведет себя как человек, охваченный экстазом», а о скоке «свиньи», что

«...по сюжету — это стук копыт,
по строю — это стук взволнованного сердца...»

То же можно сказать и о встрече с эскадрой, где работа машин должна была восприниматься, как волнующееся коллективное сердце броненосца, а ритмы и каденции этого биения точно воспроизводят лирически пережитое автором, когда он ставил себя в положение мятежного броненосца.

Кино решает подобное с предельной легкостью.

Но не в легкости и доступности этого — суть дела.

А в конкретности, материальности и неразрывной совместимости всех этих достижений с реалистическими требованиями, которые стоят решающим условием для искусства живого, полноценного, плодоносящего — социалистического.

Так, по всем своим особенностям кинематограф находится на шаг впереди по отношению к смежным областям, оставаясь в то же самое время современником и театру, и живописи, и скульптуре, и музыке. Когда-то в пыли юношеского озорства мы сами считали, что всем другим искусствам пора скрыться, ибо явилось новое искусство, более передовое, чем каждое из них по линии их же возможностей и признаков.

Пятнадцать лет назад, еще только «замахиваясь» на работу в кино, мы называли театр и кино «Два черепа Александра Македонского» (так и называлась статья, напечатанная в «Новом зрителе»). Вспоминая анекдот о балаганном музее, где среди раритетов рядом лежат череп Александра Македонского, когда ему было 25 лет, и его же череп, когда ему было... 40, мы считали, что сожительство театра и кино рядом так же нелепо, ибо кино есть театр, достигший зрелого возраста...

Конечно, это было фактом собственной биографии, в которой я сам «перерастал» из театра в кино, но никак не фактом истории театра, который мирно сосуществует с более передовой формой — кино, чего, конечно, нельзя никак отрицать.

Или, может быть, это для кого-нибудь не до конца очевидно?

И нужно ли опять громоздить пример на пример, чтобы еще и еще раз подчеркнуть эту самоочевидность?

Ограничимся одним — самым театральным элементом театра: играющим актером.

Разве не ставит кино перед актером требований, во много раз превосходящих по рафинированности то, с чем он безбедно может прожить на подмостках?

Взглянем на экранные действия даже наилучших актеров, особенно на самых их первых шагах: разве то, что кажется верхом правдивости и эмоциональности на подмостках, не вопит с экрана чудовищным наигрышем и сменой эпилептических гримас?

Сколько трудов положено лучшими мастерами сцены, чтобы от широких рамок театра перестроить свое мастерство к «тесным вратам» экрана!

Как утончается изысканность и тонкость их игры от эпизода к эпизоду, от фильма к фильму!

Как на глазах у зрителя экранная «театральность» переходит в подлинную жизненность на экране! Как удивителен и нагляден в этом отношении рост покойного Щукина не только от образа к образу, но и от фильма к фильму — Ленин в Октябре и Ленин в 1918 году!

Самоконтроль, доведенный до миллиметров движения, чтобы не выскользнуть из рамок кадра или соскользнуть с фокуса в крупном плане.

Степень правдивости чувства, не позволяющая прятаться за неизбежные условности упраздненной экраном «сцены».

Сверхконцентрация и мгновенное вхождение в роль несравнимо более трудные в кино, чем на сцене, где не приходится пылать в огне прожекторов, творить посреди улицы, в морском прибое, на кувыркающемся самолете или играть сперва смерть, с тем чтобы через два месяца играть простуду, за которой она последует!

Как видим, показатели все те же, но уровень требований необъятно возрос, и ретроспективное обогащение предшествующих этапов развития, идущих рядом, несомненно и очевидно.

И обратно.

Распознать и, распознав, развить тот или иной элемент кино можно, только подробно разобравшись в корнях явлений кино. Но корни каждого из элементов кино лежат в других искусствах.

Человек, не познавший все тайны законченной мизансцены, никогда не познает монтажа.

Актер, не овладевший всем арсеналом мастерства театра, никогда не сверкнет на экране.

Только овладев всей живописной культурой, дойдет оператор до осознания основ композиции кадра.

И только на базе всего опыта драматургии, эпоса и лирики сможет писатель создать до конца новое небывалое явление литературы — киносценарий, включающий в себе такой же синтез литературных видов, как подобный ему синтез всех видов искусств воплощает кинематограф в целом.

Но неисчерпаемы возможности, которые дает искусство, достигшее своей высшей стадии развития в виде кинематографии, не только мастерам, художникам, практикам.

Столь же неоценимо и то, что дает эта высшая стадия развития искусства в целом тем, кто задумывается над общими закономерностями произведений искусства; больше того — тем, кто теоретически старается осмыслить явление искусства в целом как явление общественное во всем своеобразии и неповторимости своего особого метода отражения мира и действительности.

На этом пути наш кинематограф — столь же неисчерпаемый кладезь для изыскания общих закономерностей и положений, касающихся искусства как одной из своеобразнейших отраслей духовной деятельности человека.

Ибо наше кино как содержанием и строем своим, так и в теоретическом своем осознавании, — единственное в мире кино, отражающее победивший социалистический строй.

Поэтому оно должно располагать и располагает всеми данными, чтобы послужить тем совершенным материалом для исследования, который позволит марксистскому анализу окончательно снять последние покровы «мистики» и тайны с метода искусств, водрузив знамя науки на том участке, который ранее был отдан классовому злоупотреблению и злой воле буржуазного обмана, лженауке и агностицизму.

Мало об этом думают.

Еще меньше делают.

А между тем в наших руках столь совершенная стадия развития всех искусств, слившихся в одном — в кинематографе, что мы можем вычитать из нее уже бесконечно многое для познания всей системы и метода искусств, единого и исчерпывающего для всех и вместе с тем своеобразного и индивидуального на каждом отдельном участке.

Ибо здесь — в кино — впервые достигнуто подлинно синтетическое искусство — искусство органического синтеза в самой своей сущности, а не синтеза в виде некоего «концерта» соприсутствующих смежных, «сведенных», но в себе самостоятельных искусств.

И это же впервые дает нам осязательно в руки одновременную полноту всех основоположных закономерностей, управляющих искусствами вообще.

Тех закономерностей, которые мы могли выхватывать лишь по кусочкам: там из опыта живописи, здесь — из практики театра, где-то — из общей теории музыки.

Так до конца осознанный метод кино сумеет до конца раскрыть понятие о методе искусства вообще.

Итак, есть чем гордиться в связи с двадцатилетием нашего кино.

Внутри нашей страны.

И за пределами ее.

Внутри самого искусства кино и далеко за его пределами, через всю систему искусств в целом.

Есть чем гордиться.

Но есть и над чем трудиться практикам и теоретикам нашего искусства не на одно пятилетие нашего славного сталинского будущего впереди!

«СТАРОЕ И НОВОЕ»

«ПРИВИДЕНИЕ, КОТОРОЕ НЕ ВОЗВРАЩАЕТСЯ»

«ОБЛОМОК ИМПЕРИИ»

«ЧИНЫ И ЛЮДИ»

1929

«ЗЕМЛЯ»

«ЗЕМЛЯ ЖАЖДЕТ»

«КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК»

«ВЕТЕР В ЛИЦО»

Писатели кино

Ил. Трауберг

Дореволюционная русская художественная кинематография была в своей экономической основе частнокапиталистическим, в творческой—вульгарным, в социальной — антинародным делом.

Из всех искусств прошлого кинематография в своей практике была наименее ценным для использования в интересах революции — это бесспорно: вся ее творческая линия, идейно-художественные задачи, драматургия ее фильмов — все это не могло стать материалом для освоения, хотя бы и критического. Русская кинематография (в полном отличии от русской литературы, русского театра и т. д.) не создала своей классики — она несла на себе груз буржуазного разложения, бульварной пошлости, мелких интересов. Пренебрежительное отношение к кино как «неискусству» со стороны ряда крупных художников предреволюционной эпохи нужно объяснить именно этим обстоятельством.

Гениальная прозорливость В. И. Ленина позволила ему проникнуть в самую сердцевину вопроса, увидеть принципиальное значение киноискусства, его необычайно широкий, подлинно демократический характер, его огромные возможности. Определение кино как самого важного из всех искусств в условиях победившей социалистической революции прежде всего указывало на государственный характер кинематографического дела. Там, где счет зрителей идет на миллионы, там идейное воздействие становится мощной силой, важнейшим фактором в преобразовании общества.

В новых условиях необыкновенно вырастала ответственность художника перед народом, перед эпохой. Право сказать свое творческое слово с экрана должно было стать уделом лишь тех, кто мог помочь делу революции. В кинематографии этих людей было немного: неслучайным анекдотом звучит выпуск «новой оригинальной волнующей драмы» с участием популярной кинозвезды Зои Баранцевич В вихре революции.

В искусстве дореволюционного русского кино не было своего Маяковского, своего Брюсова.

Советская кинодраматургия создавалась на новой социалистической основе, как и вся советская кинематография.

◇

История двадцати лет сценарного творчества есть по существу история советского кино.

В характерном и лаконично выраженном плане, все основные исторические процессы, все противоречия и конфликты, присущие киноискусству в целом, наличествовали раньше всего в кинодраматургии. Говорить об этапах сценарного творчества означает схематически восстановить в памяти этапы развития советской кинематографии. И, поскольку и в оценке многообразных линий сценарного творчества трудно занять бесспорную и беспристрастную позицию, ошибки, преувеличения и спорные высказывания вполне возможны.

Вот почему кажется возможным выставить следующий тезис, определяющий основную линию развития советской кинодраматургии: советское сценарное творчество развивается под знаком борьбы против инерции прошлого; эта борьба определяет позицию передовых художников в их отношении к действительности; в этой борьбе определяется сущность кинодраматургического искусства как особой формы познания жизненной конкретности, как своеобразного литературного жанра, специфического по своей пластической выразительности.

Первые этапы существования советской кинодраматургии характеризуются особенно активным противодействием влиянию традиций дореволюционного кино.

Эти традиции необычайно живучи: они воскресали в том или ином виде, маскируясь, проникали в индивидуальное творчество того или иного художника.

То в форме грубой, примитивной раскраски привычных схем в псевдореволюционном стиле, то в форме тонкого и завуалированного эгоистического отношения художника к своей общественной задаче возникали эти влияния, эти родимые пятна капиталистического общества.

Было бы неверно изображать процесс развития советской кинодраматургии как мирное продвижение по органически связанным между собой этапам. Совсем наоборот — наиболее сложным, наиболее противоречивым было у нас развитие сценарного творчества. В творческих исканиях было много наносного и неверного, часто попросту вредного. Иногда бралось под сомнение самое существование кинодраматургии как ведущего участка кинотворчества.

Можно отметить, примерно, некоторые характерные стадии развития сценарного творчества.

Практика первых лет художественной кинодраматургии характеризуется некритическим воспроизведением драматургических канонов, унаследованных от «русского золотой серии»; кстати говоря, именно это и вызывает очень сильное противодействие у вновь входящих в киноискусство художников нового поколения. Драматургия ряда фильмов, сделанных в те годы (1917—1924), существовала будто в безвоздушном пространстве: все эти Хозяева черных скал, Часовни святого Иоанна по своему смыслу, не говоря уже о выразительных средствах, не обнаруживали ни малейшего сдвига в сознании авторов этих произведений.

Линия откровенного подражания образцам буржуазной кинодраматургии (в ее ермольевско-дранковском издании, т. е. в самом примитивном, слащавом и малограмотном) тянется долгие годы, оживает в эпоху нэпа, усиленно культивируется в ряде картин фабрики Межрабпом-Русь. Попытки завуалировать стандартную схему буржуазной бульварной драматургии приводили к еще большему извращению задач советского кино, к совершенно беспринципному опошлению живых конкретных понятий. Оскорбительными для советской действительности были все эти псевдо-художественные фильмы, спекулирующие на советской тематике, на изображении фальшивых героев, одетых в гимнастерки и кожаные тужурки. Неизбежно подобные произведения пользовались сюжетными конфликтами, заимствованными из арсенала плохой буржуазной мелодрамы: роковая женщина, неустойчивый руководитель, коварный друг и т. д. Авантюрные фильмы беззастенчиво пользовались драматургией новелл из «Мира приключений».

Иной смысл имела учеба киномастеров у американского кино — явление крайне характерное. Трудно отрицать тот факт, что ряд ведущих художников советского кино учился профессиональному мастерству у американских фильмов — особенно авантюрного жанра. В творчестве Эйзенштейна, Кулешова, тогдашних ФЭКС'ов (Козинцева и Трауберга), Эрмлера, Юткевича и других этот этап учебы был характерным и показательным: это были поиски специфичности киноискусства, проникновения в сущность его выразительных средств, ощущения его динамичности, его необъятных возможностей.

Драматургия американских картин эпохи лучших лет американского кино (Д. Граффит, Инс, Д. Крюзе, С. де-Милль, Э. Штрокгейм и др.) представляла возможность понять, в чем сила крепко слаженной фабулы, сквозного действия, как нужно резко и точно рисовать человеческий характер, в чем специфика того или иного жанра и т. д.

Именно отсюда — со всеми ошибками ученического положения — родились первые советские ленты, подобные Приключениям мистера Беста в стране большевиков, Лучу смерти, Чортову колесу и т. п.

Особое значение на первых этапах советского кино имела хроника, документальное воспроизведение действительности. Восстание против художественно-игрового фильма вообще, организованное «киноками», несомненно было субъективно честным творческим делом. Кадр хроники имел в ту пору неизмеримо бо́льшую познавательную (да и творческую) ценность, чем некоторые так называемые художественные ленты, тормозившие развитие советского киноискусства. Неслучайным кажется нам тот факт, что первые крупные произведения советской кинодраматургии, начиная от Дворца и крепости и кончая Броненосцем Потемкиным,—не-

«НОВЫЙ ВАВИЛОН»

«КАИН И АРТЕМ»

«ГОЛУБОЙ ЭКСПРЕСС»

«ТУРКСИБ»

«ОДНА»

«ПУТЕВКА В ЖИЗНЬ»

«СНАЙПЕР»

«ХАБАРДА»

смотря на абсолютную разность их драматургического стиля — опирались на своего рода документальный материал. Художники начинали вновь учебу у первоисточника творческого процесса — у жизни. Материал, легший в основу замечательного фильма Броненосец Потемкин, был по существу исторической хроникой. Сила драматургии этой картины в том, что авторы не прикрылись щитом большой темы и исторических документов, а подошли к материалу действительности, творчески его опосредствуя. Реальные явления конкретной жизни, воссозданные художником и претворенные им в определенную образную систему, — так впервые определил линию большой советской кинодраматургии фильм Броненосец Потемкин.

Этот фильм, помимо всего, наметил одно из существеннейших свойств советского киноискусства. Пушкин писал в объяснении «Бориса Годунова»: «Что привлекает внимание образованного, просвещенного зрителя, как не изображение великих государственных происшествий?»

Броненосец Потемкин, а вслед за ним такие произведения кинодраматургии, как Конец Санкт-Петербурга Н. Зархи, Чапаев бр. Васильевых, Трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга Ленин в Октябре и Ленин в 1918 году А. Каплера, Мы из Кронштадта и Первая Конная Вс. Вишневского, Член правительства К. Виноградской, Великий гражданин Ф. Эрмлера, М. Блеймана и М. Большинцова и ряд исторических сценариев, как Петр I А. Толстого и В. Петрова, Александр Невский П. Павленко и С. Эйзенштейна, Минин и Пожарский В. Шкловского, Поднятая целина М. Шолохова и С. Ермолинского, — все это драматургия большого, государственного, мы бы сказали, плана. Эпическая линия советского кино и по задаче своей и по своим выразительным средствам явилась первым и ведущим фактором в развитии нашей кинематографии. Эпические произведения в первую очередь решали огромной важности философские и политические вопросы в искусстве.

Характерные качественные изменения внутри эпического жанра были совершенно неизбежны по мере укрепления советской кинодраматургии. Если первые ленты этого плана создавали образную систему на равенстве больших событий и масштабности выразительных средств (Броненосец Потемкин), если первоначально индивидуальный образ растворялся в образе массы или подчинялся событиям, становился игрушкой исторических судеб (Конец Санкт-Петербурга), то новый этап эпического жанра характерен расцветом индивидуального образа, вбирающего в себя весь философский и творческий смысл произведения (Чапаев, трилогия о Максиме, Великий гражданин, Член правительства). Отметим, кстати, что эти черты особенно показательны для работы ленинградских киномастеров.

Мы вовсе не склонны противопоставлять эти этапы один другому — очевидно, что полное право на существование имеют драматургические произведения типа Броненосец Потемкин и, скажем, Депутат Балтики. Несомненно, что следующий этап развития советской кинодраматургии явит собой органическое слияние этих линий. Именно так, раскрывая в единой образной системе «судьбу человеческую и судьбу народную», сможет советский кинодраматург решить крупнейшие тематические задачи, например, задачу создания историко-биографических фильмов, картин, посвященных великим образам людей революции.

Именно так, в слиянии понятий «человек» и «народ» родится на экране жизнь замечательных людей, ставшая творческой плотью новых больших произведений социалистического киноискусства.

Двадцать лет сценарного творчества показывают стремление мастеров к овладению стилем социалистического реализма. Путь к заветной цели был труден, извилист и осложнен препятствиями. К большому искусству можно отнести слова Маркса, сказанные им о науке, о том, что в ней «нет широкой столбовой дороги, и только тот может достигнуть ее сияющей вершины, кто не страшась трудностей, карабкается по ее каменистым тропам» («18 брюмера Луи Бонапарта»).

Борьба творческих течений, подчас резкая и непримиримая, представляет собой сложно объяснимый процесс, опирающийся на общие для социальной жизни страны явления. Известная всем кинематографистам дискуссия: Танька-трактирщица или Новый Вавилон, уродливая

по форме, в существе своем была очередным и необходимым этапом борьбы за полнокровный и яркий реализм в советском киноискусстве.

Стремление лучших художников найти особую неповторимую выразительность кинематографического языка, непонимание некоторыми из них социального характера киноискусства — все это приводило к формалистическим ошибкам. Характерно, что эти тенденции прежде всего проявлялись в недооценке сценария как литературной основы кинопроизведения. Сила кинематографической выразительности оценивалась только в пластическом и световом измерении — образ рождался только в последнюю очередь из литературных компонентов. Сумма статических, к примеру, кадров, впечатляющих импрессионистической композицией и световой тональностью, подменяла логически смысловое и эмоциональное раскрытие образа, его движение, его развитие. Эпизод перестал быть частью единого целого и превратился в самостоятельное явление, драматургически мало связанное с сюжетной линией фильма. Необходимая смысловая последовательность подменялась фрагментарными кусками, соединенными лишь прихотью автора, терялось «сквозное действие», дробилась основная драматургическая идея (например, Октябрь Эйзенштейна и Александрова).

И при всем этом шла упорная борьба с натурализмом. Органическое свойство кинематографа — его поэтичность — было понято механистично и в ряде произведений выродилось в практику пресловутого «поэтического кино». Эта мертворожденная схоластика погубила ряд сценариев и фильмов своей манерностью и псевдо-философской претенциозностью (Очень хорошо живется Ржешевского).

Заслуга сначала Встречного как первой, еще неполноценной пробы, а затем замечательного Чапаева заключалась именно в реалистическом быте, в настоящей жизни, художественно опосредствованной в этих произведениях. Стоит сравнить романтическую атмосферу в Новом Вавилоне Г. Козинцева и Л. Трауберга с реалистическим, творчески поднятым бытом в их же Юности Максима. Но кто скажет, что трилогия о Максиме лишена подлинной романтики?! Может ли псевдо-романтическая окраска Спящей красавицы — братьев Васильевых выдержать сравнение с героической вдохновенной романтикой Чапаева? Или, быть может, манерная поэтичность первых картин Дзигана (Суд должен продолжаться) имеет право на место в истории советского кино рядом с прекрасной романтикой фильма Мы из Кронштадта?

Вывод, не лишенный дискуссионной заостренности, напрашивается сам собой: советское киноискусство шло к реализму, который прежде всего романтичен в самом глубоком смысле этого понятия.

Психологический, поднятый над бытовщиной реализм, предполагающий изображение живых людей с их типическими, классовыми, национальными и индивидуальными чертами характера, людей, показанных в типических условиях их конкретного исторического существования, — вот что стало программой советского киноискусства, советской кинодраматургии.

Михаил Иванович Калинин говорил, обращаясь к мастерам советского кино, награжденным в дни пятнадцатилетнего юбилея кинематографии:

«Кино является таким искусством, через которое можно оформить все проявления человеческого характера... Мы обогащены революционным марксизмом, который дает возможность правильно подходить, правильно оценивать события, людей и их характеры».

В этом и заключается сила талантливого художника нашей эпохи — в революционном, марксистском методе мышления.

Важнейшей проблемой нового этапа в развитии советской кинодраматургии является вопрос о профессиональной культуре, о подлинном творческом умении создать произведение искусства.

Лучшие образцы классической литературы и драматургии учат гармонии всех компонентов, рождающих познавательную ценность произведения и дающих эстетическое наслаждение народу. Слова Маркса о том, что предмет — искусство создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой с необычайной силой звучат сегодня в стране социализма. Качество искусства, призванного служить высочайшим в истории человечества проблемам, должно соответствовать его философским задачам.

«ДВАДЦАТЬ ШЕСТЬ КОМИССАРОВ»

«ЗЛАТЫЕ ГОРЫ»

«МЕХАНИЧЕСКИЙ ПРЕДАТЕЛЬ»

«МЕКСИКАНСКИЕ ДИПЛОМАТЫ»

1932

«ВСТРЕЧНЫЙ»

«ИВАН»

«ДЕЛА И ЛЮДИ»

«БЕГЛЕЦ»

Советское кино, больше чем какое-либо иное искусство, ставило в своих произведениях сложнейшие проблемы истории нашей родины, волнующие умы миллионов советских граждан.

Победы Октября, гражданская война, укрепление диктатуры пролетариата, борьба с врагами народа, величайшие социальные сдвиги в деревне, дружба народов — все эти и иные темы нашей действительности оплодотворили собой ряд кинопроизведений. Идейная насыщенность советской кинодраматургии как никогда велика именно сейчас, в периоде политической зрелости нашей кинематографии.

Однако со всей откровенностью надо признать, что далеко не во всех сценариях, реализованных на экране, удалось раскрыть их основную тематическую задачу, оказаться вровень с нашей социалистической действительностью, найти для ее образного выражения необходимые средства искусства. Схематизм вместо глубокого своеобразного восприятия жизненной сложности, стандартная фальшь риторики вместо искреннего волнения, ложная патетика взамен настоящего героического пафоса — вот что еще бытует порой в нашей кинодраматургии, вот что мешает ее полноценному развитию. Эти идейно-художественные пороки нетерпимы сейчас более, чем когда-либо, и преодоление их является первоочередной задачей всего советского кино.

Социалистическая культура требует искусства, ставшего фактором общественной жизни и вместе с тем всей своей сущностью лежащего в специфике художественного творчества. Эта специфика предполагает наличие высокой культуры, обязывает к конкретности и неповторимости образов искусства, требует уменья выразить мысли и чувства в образной форме, средствами данного художественного жанра.

Фильм начинается со сценария — эта истина, завоеванная в творческой борьбе, является плодотворным итогом двадцати лет. Идейно-художественная сила картины предопределяется сценарием, — вот почему сценарное творчество является решающим этапом в процессе создания кинопроизведения, этапом наиболее ответственным, требующим особого внимания. Провести этот этап с наибольшей силой может автор, овладевший профессиональной культурой сценарного дела; вот почему, с нашей точки зрения, успех на этом фронте определяется количеством и качеством драматургов и писателей, тесно связавших свою творческую судьбу с искусством кино. Это золотой фонд кинодраматургии — его нужно непрерывно пополнять свежими силами.

В активе кинодраматургии значатся имена Каплера, Блеймана, Большинцова, Шкловского, Виноградской, Помещикова, Ермолинского, Кнорре, Чирскова, Смирновой, О. Леонидова, Прута, Радзинского, Недоброво, Бондина, Филимонова, Спешнева, Бродянского, Чекина, и многих других.

Реализуя решение партии и правительства о включении писателей в сценарное творчество, вплотную к киноискусству подошли такие писатели, как Толстой, Погодин, Фадеев, Павленко, Е. Петров, Тихонов, Корнейчук, Славин, Лапин и Хацревин, Олеша, Б. Горбатов, Гусев, Авдеенко, Слезкин, Габрилович, Барто.

Далеко не легким оказался переход от прозаической литературы к сценарию: не все произведения писателей, пришедших в кино, соответствовали требованиям пластического и действенного искусства кино; но бесспорно, что этот сдвиг советских писателей в сторону кинематографии принес огромную пользу сценарному делу.

Критически осваивая опыт смежных искусств, беря лучшее в традициях мировой кинематографии, накапливают свой профессиональный опыт советские кинодраматурги.

За двадцать лет этот опыт реализован в ряде прекрасных произведений, которыми по праву гордится советская кинематография.

К двадцатилетнему юбилею советского кино кинодраматургия приходит с сознанием своего огромного места в деле развития киноискусства. Советская кинодраматургия уже бесспорно существует, и ее будущее еще прекраснее чем ее прошлое.

Перед третьим десятилетием

М. Чиаурели

Сохранив все лучшее и ценное из классического наследства, по-новому его осмыслив, обогатив его оценкой с точки зрения марксистско-ленинской теории, люди новой эры создали свое новое, могучее и цветущее искусство, передовое искусство, служащее трудовому человечеству. Оно прольет грядущим поколениям яркий свет на наши сегодняшние дни.

Много выдающихся, значительных произведений создало и советское кино за 20 лет своего существования.

Если проанализировать успехи советской кинематографии за эти годы, то станет ясным бесспорное положение: удачи приходили тогда, когда наши мастера обращались к боевым, актуальнейшим темам современности. Победы кино найдены там, где наши мастера в реалистических формах показывали великие дни борьбы и побед своей страны. Героическое прошлое советского народа, памятные события 1905 года и последующих лет, подготовка и собирание сил для грядущих боев, незабываемые дни Великого Октября, боевые годы гражданской войны, этапы ожесточенной классовой борьбы, восстановительный период и, наконец, славные годы сталинских пятилеток и победа в нашей стране социализма с его новыми отношениями между людьми — на все эти основные темы нашей действительности откликнулась советская кинематография. Был создан ряд превосходных фильмов, прогремевших на весь мир, ряд прекрасных творений искусства. Этими своими произведениями кино завоевало любовь всего советского народа.

По этому пути и идет советская кинематография, на этом пути и одержала она свои наиболее значительные победы. Но надо помнить не только об успехах, но и о долгах советского кино; надо думать о том, как в дальнейшем двигаться к новым завоеваниям.

Несмотря на все наши достижения все же остается еще ряд больших и важных тем, мало и плохо освещенных в наших фильмах. В первую очередь — это оборонная тематика. Мы имеем ограниченное количество произведений, показывающих историю создания нашей овеянной славой Красной Армии, ее замечательное боевое прошлое, ее героическое настоящее, показывающее ее доблестных сынов — полководцев, бойцов, командиров, политработников. А ведь победное шествие Красной Армии с момента ее создания до наших дней заполнено легендарными событиями и героями. Почти безошибочно можно сказать, что кроме Чапаева и Щорса наш экран не сумел еще показать с должной силой ни одного из героев, которыми так богаты страницы истории нашей любимой Красной Армии.

Также отставали мы до самого последнего времени и с отображением революции в нашей советской деревне. Я не нахожу в своей памяти за период от начала социалистической переделки деревни до наших дней и десятка картин, посвященных этой важнейшей и неповторимой теме. А ведь переход деревни на колхозные рельсы, рождение из прежнего мелкого собственника нового социалистического человека — тема благодарнейшая для искусства. Разве десяток картин, как бы хороши они ни были, в состоянии отразить все многообразие, всю сложность, все величие борьбы и торжество побед великого колхозного движения?

Слабо отразили мы великое прошлое и славное настоящее наших братских национальных республик. Все национальные киноорганизации (за исключением Украины, Грузии и Армении) работают еще далеко не удовлетворительно, не используя свои творческие возможности, свои людские силы и не выявляя свои резервы. Многонациональный Советский Союз должен иметь цветущую, обильную талантами и произведениями национальную кинематографию.

А темы сегодняшнего социалистического строительства, а темы стахановского движения? Буквально две-три картины затрагивают тему стаха-

«ОКРАИНА»

«ДЕЗЕРТИР»

«КОНВЕЙЕР СМЕРТИ»

«ВЕЛИКИЙ УТЕШИТЕЛЬ»

«ПЕРВЫЙ ВЗВОД»

«КОЛИЕВЩИНА»

«ИУДУШКА ГОЛОВЛЕВ»

«МАРИОНЕТКИ»

новского движения, того движения, под знаком которого прошли все последние годы, роль и значение которого так исключительно велика.

А смелые новаторы в науке, их достижения и открытия в различных областях знания? Как мы богаты такими людьми, такими достижениями! Ни одна страна мира не может, пожалуй, похвастаться такими людьми, как великий летчик нашего времени Чкалов и его славные товарищи. Ни одна страна мира не может выставить исследователя, равного Папанину и его трем «браткам». Как гордимся мы подвигом пятнадцати мужественных героев «Седова», лишь недавно вырванных из ледового плена. Десятки беззаветно преданных родине людей, получивших почетное звание Героев Советского Союза, проявили великую храбрость и отвагу, выполняя порученное им дело. Советские ученые добиваются исключительных результатов в преобразовании природы, подчинении человеку ее скрытых сил. Имена таких ученых, как Мичурин, Лысенко, Цицин известны всюду. Что же сделано советской кинематографией для воплощения подвигов этих людей? В лучшем случае она только хроникой отзывалась на события, которыми интересовалась вся страна. Никто из работников кино не показал еще сущности этих выдающихся явлений; людей, творивших эти явления. Большинство творческих работников кино еще поверхностно проходит мимо глубоко волнующих событий, которые именно и дают нам возможность раскрыть типические черты нового советского человека, по-новому относящегося к общественному труду, готового в любую минуту совершить подвиг на благо родины. Каждый скромный советский человек, когда этого требуют обстоятельства, оказывается героем на своем посту.

За исключением двух-трех фильмов мы ничего не сделали также в части воссоздания на экране произведений классической литературы. Советский театр широко использует классическую драматургию, с небывалой силой воплощает ее произведения. Советское кино может и должно в этом отношении следовать за театром.

Совершенно отсутствует у нас и жанр политического памфлета. Попытку постановки фильма такого рода я сделал в 1930 году, выпуском картины Хабарда. В последние годы мы видели блестящий фильм такого же рода — Последний миллиардер, сделанный Ренэ Клером. Жанр этот — важный и нужный. Советские мастера кино с успехом освоили бы его при наличии хороших сценариев на политически острые темы. Почему бы, например, не показать настоящее лицо, марионеточных правительств мелких буржуазных государств, выполняющих волю своих империалистических хозяев? На этом материале можно было бы создать ряд блестящих киноопереттт, показывающих истинное лицо этих приказчиков империалистической буржуазии. Работа над этим жанром была бы весьма полезна для дальнейшего роста советской кинокомедии. Комедий, особенно в духе гротеска, построенных на цирковых аттракционах, у нас также почти нет (не считая Веселых ребят, в которых имелись элементы оперетты, и недурного гротеска Волга-Волга). Работать над комедийным жанром крайне необходимо и по этой линии нужно всерьез и много поработать.

Выше перечислено очень много недостатков в нашей работе, пробелов в тематике и жанровом развитии нашего искусства. Я вовсе не хочу сказать, что советской кинематографией вообще ничего не сделано или сделано слишком мало. Сделано много. Советское кино по праву считается самым передовым, лучшим в мире. Но наш народ требует значительно большего. И речь идет о том, что надлежит выполнить эти большие требования.

Пожалуй, у нас отчасти притупилось чувство самокритики, появилось какое-то успокоение, а это очень опасно для развития искусства. Это успокоение сказалось в какой-то степени на качестве фильмов. Ряд картин 1938—1939 годов, например историко-революционных, сделано в основном одним творческим почерком, без привнесения индивидуальных творческих качеств данного художника. Та маленькая разница, которая в них есть, для зрителя не заметна. Фильмы на колхозные темы также не блещут разнообразием стилей и приемов. Зачастую вся разница между ними сводится к тому, что в одном речь идет о колхозниках-льноводах, а в другом — о хлопкоробах.

Наш стиль — стиль социалистического реализма — не только дает возможность развиваться различным жанрам киноискусства, но и прямо предполагает наличие этого жанрового разнообразия. Я понимаю, что не так легко избежать однородности и трафаретности в наших фильмах, но я не

вижу, чтобы с ними энергично боролись, не замечаю, чтобы принимались здесь какие-либо решительные меры.

Мы все движимы великими идеями Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина, воодушевлены желанием служить делу социализма. Но чтобы с наибольшей пользой воплотить это желание в жизнь, мы должны в совершенстве владеть своим оружием. Другие отрасли искусства должны помогать нам. Мы вместе должны двигать вперед социалистическую культуру. Хороший актер может вдохновить писателя на создание произведения, в котором главная роль была бы ориентирована на творческие возможности исполнителя. Хорошая картина художника может вдохновить композитора на создание прекрасной музыки. Хорошая музыка может создать настроение и вызвать к жизни образы, которые лягут в основу будущего фильма. Вот почему мы должны впитать в себя художественное наследие прошлого, осваивать достижения смежных искусств.

А мастера других видов искусств, идущие работать к нам в кино, должны в совершенстве изучить нашу специфику.

И Мольер, и Островский, и Шекспир, и Гоголь, и Горький были органически связаны с театром, знали специфику искусства, которому служили. Авторы пьес в совершенстве знали театр, его возможности. А много ли у нас сценаристов, которые детально изучают технологию нашего дела?

Первоисточником всех недостатков нашего искусства является отставание кинодраматургии. Качество сценариев не таково, какого мы вправе требовать. К тому же, если подсчитать, окажется, что у нас в среднем на пять режиссеров приходится один сценарист, и это — в то время, когда каждый режиссер должен быть обеспечен, минимум, двумя высококачественными сценариями в год. Сценарная проблема очень остро стоит перед советской кинематографией и тормозит ее движение вперед. В известной мере кино помогли писатели, но помощь эта явно недостаточна. К тому же писатели, работая в кино, не ориентируются на определенного режиссера, актеров (как поступали, скажем, многие великие драматурги). Пишется вещь «вообще», без учета творческих возможностей и почерка тех лиц, которые ее будут реализовать на экране. Сценарий пишется для одной единственной постановки в отличие от пьесы, и потому ориентация на творческие возможности коллектива будущего фильма особенно необходима.

Мы знаем, что передовые работники западно-европейской и американской кинематографии поражаются богатству нашей тематики, обилию и глубине новых тем и сюжетов, которые пригоршнями можно черпать из окружающей действительности.

Казалось бы, что уже одно это изобилие новых тем должно принести нашим фильмам особую свежесть, оригинальность, остроту. На деле же получилось иное: мы стремимся в одну картину впихнуть как можно больше материала — отразить социалистическое строительство, тему обороны страны, проблемы нового быта, да еще обязательно ввести и персонаж, отражающий братскую дружбу народов. Стремление откликнуться на все основные темы нашей современности в одном произведении неизменно приводит к схематизму и поверхностности.

Мы не так богаты творческими кадрами, чтобы годами держать режиссеров на разработке сценариев своих будущих фильмов.

Сценарий — основа основ нашего производства. Со сценариями неблагополучно. Но, к сожалению, борьба за нужное количество хороших сценариев ведется еще вяло, «ведомственными» методами.

Новый подъем советской кинематографии требует планомерной и повседневной работы по созданию произведений нужных жанров на важнейшие темы нашей действительности, произведений высоких творческих качеств и должной глубины.

Наши задачи — велики и почетны.

Чтобы служить нашей великой партии, быть ее помощником, по-настоящему быть глашатаями идей коммунизма, к нашему искреннему энтузиазму надо прибавить знание профессии и всех тонкостей мастерства,— без этого нельзя подняться до уровня требований самого передового в мире зрителя нашей великой социалистической державы.

А для этого мы ни на минуту не должны забывать ленинского завета:

Учиться, учиться и учиться.

«ЧАПАЕВ»

«ЮНОСТЬ МАКСИМА»

«ПОСЛЕДНИЙ МАСКАРАД»

«КРЕСТЬЯНЕ»

1934

«ГРОЗА»

«ПЕТЕРБУРГСКАЯ НОЧЬ»

«ПЫШКА»

«ПОРУЧИК КИЖЕ»

Режиссер и фильм

М. Ромм

Кажется мне, что за последние годы в кинематографии происходит одно любопытное и мало, пока что, отмеченное явление. Меняется адрес работы наших мастеров, меняется и самый их профиль. Явление это очень многозначительно и далеко не просто. У нас стало привычным утверждение, что требования к картинам, к режиссуре неизмеримо выросли за последние годы. Дело, однако, в том, что они не только выросли, но главным образом изменились, стали другими. В самом деле, смешно было бы рассматривать историю нашей кинематографии за двадцать лет, как историю прямого роста. Это история изменений в той же мере, как и история роста. Мастерство Броненосца Потемкина, Земли, Матери остается на сегодня непревзойденным. Но создатели этих картин, входя со своими новыми произведениями в сегодняшний день, соревнуются с молодыми поколениями режиссуры уже на другом поле. В этом соревновании, в этой превосходной битве качеств стали иными единицы оценки, изменились и самые элементы картины, определяющие ее качество.

Я пришел окончательно в кино 10—12 лет назад, то есть в годы высочайшего расцвета немой кинематографии. В то время на мировом кинематографическом небосклоне горели имена Чаплина, Китона, Эмиля Яннингса, Банкрофта, Лилиан Гиш — имена актеров. У нас, в советской кинематографии, имен актеров не было или почти не было, — лицо кинематографии безраздельно определяли режиссерские имена: Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Вертов, Шуб, Козинцев и Трауберг, А. Роом, Кулешов. Только режиссер в те годы был полноценным, полновластным творцом кинематографии, только он определял стиль работы, только он, думалось, двигал кинематографию, вперед, изобретал (а это казалось главным), только он был хозяином разговора со зрителем. Для того времени это было естественно. Кинематография создавала язык.

Я заранее прошу прощения за возможные полемические преувеличения, но без них обойтись мне никак не удастся.

Годы 1925—1930 — годы расцвета немого кинематографа — были годами режиссерских индивидуальностей. Некоторых режиссеров — и не одного-двух, а целую группу—считали почти гениями, неповторимыми индивидами. В самых высоких кинематографических кругах, создававших общественное мнение вокруг картины, считалось, что картина есть выражение неповторимых особенностей режиссера.

Быть непонятым гением стало бытовой позой ряда режиссеров.

Я прекрасно помню разговоры, ходившие в кинематографических кругах вокруг Потомка Чингис-хана Пудовкина. Картина эта имела успех у зрителя. Однако Пудовкин в ней, по мнению высоких кинематографических кругов, не проявил никакого особенного изобретательства, если не считать известных аллегорических арф и рыбок на полу. Поэтому считалось всерьез, что Потомок Чингис-хана — это начало падения Пудовкина, который-де скатывался к «кассе». Быть «кассовым» режиссером, то есть иметь успех у зрителя, считалось признаком дурного тона. Настоящий, неповторимо своеобразный режиссер не должен быть понятным для рядового зрителя. Лучше даже, чтобы и специалисты понимали его не до конца. В этом случае наличие гениальной неповторимости бесспорно. На почве этого взращивания режиссерских индивидуальностей возникла теория «эмоционального» сценария.

Согласно этой теории сценарий вместо точной драматургии будущего фильма должен был давать режиссеру лишь ряд эмоциональных толчков, эмоционально заражать его для вдохновенной импровизации. Ну, понятно, что если стоять на позиции, при которой картина есть только средство выражения неповторимого своеобразия мышления создавшего ее режиссера, то теория эмоционального сценария возникает совершенно естественно.

В самом деле, как же может неповторимый, своеобразный гений точно следовать драматургии сценария, написанного другим человеком?

Результаты теории эмоционального сценария общеизвестны, я не собираюсь останавливаться на них. Любопытно, однако, что несмотря на крах этой теории, система мышления, породившая ее, долго еще бытовала у нас. Так например, через много лет после возникновения этой теории (в 1935 году) в журнале «Советское кино» появилась никем не оспоренная статья, автор которой отказывал мне в режиссерских данных на том основании, что я в картине Пышка точно следовал сценарию (написанному мною же). Автор статьи хвалил сценарий, но считал, что настоящий режиссер независимо от качества сценария должен непременно в корне его перекорежить. Я этого не сделал. Следовательно, я не режиссер. Во мне нет неповторимого своеобразия. Чорт возьми, может быть и на самом деле нет? Какой удар!

Надо сказать, что тогда просмотр картины в АРРК, оценка ее сливками кинематографических кругов имели огромное значение. Я утверждаю, что ряд режиссеров, причем крупных, ведущих режиссеров, работал тогда в адрес именно этих кинематографических кругов, свою деятельность подчинял именно их оценке, а не оценке массового зрителя.

В связи со всем этим хотелось бы напомнить историю картины Очень хорошо живется. Пудовкин осуществлял эту постановку после Потомка Чингис-хана. Уже одно то, что картина ставилась по настоящему модному «эмоциональному» сценарию (А. Ржешевского) привлекло к ней особое внимание и поселило тревогу в сердцах завистников. Потом поползли еще более «тревожные» слухи. Говорили, что хитрый Пудовкин восстановил утраченную было неповторимость при помощи рапида. Он-де снимает рапидом кошку, улыбку ребенка, дыхание больного и прочее, а это-де дает совершенно неповторимые результаты, особенно в соединении с эмоциональным сценарием дающим режиссеру пресловутые толчки. Все это было недалеко от истины: был рапид, было то, что совершенно точно именуется формализмом. Картина получилась плохая и непохожая на вполне реалистического режиссера Пудовкина. Она вышла на экран под названием Простой случай. Но случай этот был далеко не прост и для кинематографии и для самого Пудовкина, пережившего огромную травму.

В те годы отрыв кинематографии от массового зрителя стал явлением почти узаконенным в сознании кинематографистов. Пустые залы кинотеатров на картинах, считавшихся лучшими, и переполненные на картинах «второго сорта» никого уже не удивляли. С этим чудовищным явлением боролись путем нажима на прокатчиков, которые-де «плетутся в хвосте обывателя» (слово «обыватель» в приложении к зрителю сейчас звучит дико). Очень хорошие ведущие режиссеры считали совершенно нормальным систематический провал у зрителя своих картин. Провал у зрителя не был тогда позором, наоборот, многие щеголяли провалами как признаком особой сложности, оригинальности, словом — неповторимости своего режиссерского языка. Лишь много лет спустя, уже в период звукового кино, добившись первых успехов у массового зрителя, они признавались, что эти успехи все же приятны и нужны, а провалы все же были неприятны и тревожны независимо от триумфальных успехов в своей среде.

Помимо трагического отрыва от зрителя, формалистические, эстетские увлечения части нашей режиссуры и гиперболизация режиссерской индивидуальности привели к разрушению почти всех профессий в кинематографе, кроме режиссерской. Особенно пострадали кинодраматурги и актеры.

Можно было бы не продолжать статью, ибо мне кажется, что простое сопоставление всего сказанного с тем, что происходит в кинематографии сегодня, говорит само за себя. Поставим, однако, точку над «и».

Я считаю, что основное качественное изменение, происходящее в кинематографии за последние десять лет, состоит в том, что режиссерский приоритет в оценке фильма заменен приоритетом темы. Отсюда, естественно, пошло восстановление значения сценария. Отсюда же и резкое повышение роли актера. Дело здесь вовсе не в звуке, как полагают многие. Процесс перестройки кинематографии за истекшее десятилетие сопровождался возникновением звукового кино, но вовсе не было им обусловлен. Выдвижение целой плеяды «второго поколения» мастеров, создавших ряд решающих кинопроизведений десятилетия, было обусловлено также не тем обстоятельством, что эти мастера, скажем, лучше владели каким-

«ВЕСЕЛЫЕ РЕБЯТА»

«ДО СКОРОГО СВИДАНИЯ»

«ПЕСНЯ О СЧАСТЬИ»

«ПОСЛЕДНИЕ КРЕСТОНОСЦЫ»

«АЭРОГРАД»

«ПОДРУГИ»

«ЛЕТЧИКИ»

«ГОРЯЧИЕ ДЕНЕЧКИ»

то новым секретом работы с заговорившим актером. Вопрос был решен принципиально новым подходом к теме, к драматургическому материалу и к актеру, который этот материал реализовал.

Достаточно медлительный процесс переориентировки нашей режиссуры в очень большой своей части состоит в том, что режиссер в гораздо большей степени подчиняет сейчас кажущееся или действительное своеобразие своей индивидуальности тематическому заданию. Наше киноискусство далеко еще не совершенно даже в лучших своих образцах. Поэтика звукового кино, его специфический язык далеко еще не найдены даже в самых крупных картинах. И на этом этапе ряд режиссеров находит выход в том, что зачастую поступается многим в части поисков индивидуальной своеобразности ради наиболее точного, ясного и бесспорно понятного изложения бесконечно выросших идейных заданий. Я считаю это явление несомненно прогрессивным, хотя все мы знаем, что в совершенном произведении искусства художник высказывается до конца, причем должен быть до конца ограничен и полностью свободен в своем языке. Дело, однако, в том, что у нас нет еще совершенных произведений киноискусства.

У нас есть любители делить кинематографию на разряды, скажем, на камерную и монументальную. Я не принадлежу к их числу. Тем не менее я позволю себе предложить одно несомненно спорное и даже заведомо неверное деление, которое нужно мне для пояснения мысли.

Разделим все картины на такие два разряда: на картины, в которых на первом плане стоит и прежде всего виден режиссер, и на картины, в которых режиссер на первый взгляд как бы незаметен. К первым мы отнесем Щорса, Александра Невского. Ко вторым — Чапаева, Депутат Балтики, Поднятую целину. К ним же я причислю и свои последние картины. Я сторонник именно этого метода работы.

Если вы сравните Щорса с Чапаевым, то убедитесь, что фигура самого Довженко возникает в Щорсе буквально в каждом кадре, в то время как, вспоминая Чапаева, вы вспоминаете именно Чапаева, а не Георгия и Сергея Васильевых, сделавших его. Я считаю Щорса великолепной, огромной картиной. Но я не забываю, что картина эта имела у народа меньший успех, чем Чапаев.

Станиславский сказал, что режиссер умирает в актере. Не только в актере. Непосредственные исполнители картины — это драматург, написавший сценарий (пусть его написал даже сам режиссер), это актеры, разыгрывающие этот сценарий, художник, построивший декорации, оператор, снявший актеров в этих декорациях, композитор, написавший музыку. Они непосредственно делают картину и делают ее творчески. Что же остается режиссеру? Раньше считалось — подмять их всех под себя, подчинить их себе, задавить их индивидуальные особенности, заставить их почти механически выражать режиссерскую неповторимую индивидуальность. Это неверно. Вернее будет определение Станиславского — умереть в них; выразить себя через ряд творческих, максимально полно раскрытых индивидуальностей, целиком подчинив работу каждого из них идейному заданию.

Вот отсюда должен начаться разговор о работе с актером. Работа с актером делается сейчас основным содержанием режиссерской деятельности. Качество режиссера сегодняшнего, а в особенности завтрашнего дня определяется в первую голову умением работать с актером, одаренностью именно в этой области. Между тем перестройка кадров идет несколько медленно, и как раз работа с актером является у нас наиболее отсталым участком режиссерской культуры. Некогда работа с актером была далеко не первым определяющим качеством режиссера. Наоборот, совершенно иные качества выдвигали режиссера в первую шеренгу, и совершенно иные умения развивал режиссер в своих учениках. Вот почему подавляющее большинство (я это утверждаю) нашей режиссуры все еще не владеет в области работы с актером достаточной культурой, не владеет методом, своим или заимствованным, не умеет раскрываться через актера. И здесь предстоит нам в ближайшие годы большой бой, большое соревнование.

Я рассматриваю свою работу как учебу. Мало того, я позволю себе дерзость рассматривать работу всех своих товарищей тоже как учебу. Я не вижу среди нас ни одного законченного совершенного мастера, которому нечему учиться и некуда двигаться.

То, что изложено выше, — это мои рабочие, школьные позиции, определяющие очень грубо взятое мною направление в учебе на ближайшем этапе. Не больше.

Двадцатый год советского кино

М. Дубровский

1939 год ознаменовался рядом творческих побед художественной кинематографии. Достойно начатый замечательным кинополотном Ленин в 1918 году, двадцатый год советской кинематографии был достойно продлен и закончен прекрасными картинами, как Щорс, Великий гражданин, Учитель, Поднятая целина, Член правительства и многие другие.

Большой творческой смелостью, исключительной любовью к Ленину и его делу, большим мастерством нужно обладать, чтобы сделать фильм о Ленине, фильм о человеке, имя которого произносится во всем мире с трепетом восторга и благоговения трудовым людом и с глубокой ненавистью, страшной боязнью — угнетателями и эксплоататорами. Замечательный творческий коллектив (Каплер, Ромм, Волчек и др.) взял на себя эту почетную и очень сложную задачу и решил ее блистательно в фильме Ленин в 1918 году. Навеки вошли в историю искусства фильмы о Ленине!

Великий актер Щукин будет всегда ассоциироваться в представлении десятков миллионов зрителей с прекрасным образом Ленина, так блестяще отображенном им в фильмах, в особенности в последней его работе Ленин в 1918 году. С нежностью и любовью сделан этот фильм, с ненавистью и с презрением к врагам сделан он; высокой верой в победу коммунизма, в дело рабочего класса, в дело партии Ленина — Сталина пронизан он.

И зрелые люди, имевшие счастье видеть и знать Ленина, и юноши, и подростки — все почувствовали в образе, созданном Щукиным, живого Ленина.

Прекрасно показана в картине замечательная дружба Ленина со Сталиным: смотрящие эту картину ощущают, как близки эти люди, ощущают, что естественным преемником Ленина в деле руководства партией, страной, народом мог быть только Сталин.

Художественная правда — вот стиль этой картины.

Смело и четко, не трафаретно показаны в этой картине враги.

Коллектив под руководством М. И. Ромма кроме того этой картиной еще и опровергнул утверждение, что нельзя сделать замечательное произведение кинематографического искусства в короткие сроки.

Ленин в 1918 году — картина, созданная в киностудии Мосфильм, картина, которой по праву может гордиться советская кинематография.

В конце 1939 года киностудия Ленфильм выпустила вторую серию Великого гражданина. Эта картина не в меньшей мере, чем Ленин в 1918 году, имеет основание быть признанной одним из лучших фильмов года.

Вторая серия Великого гражданина — это венок, который советская кинематография руками Эрмлера, Большинцова, Блеймана, Кальцатого и других возложила на могилу пламенного трибуна социалистической революции Сергея Мироновича Кирова.

Хотя герой картины называется Шаховым, тем не менее каждый зритель ощущает, что образ Кирова вдохновлял создателей картины. Образ прекрасного большевика, человека исключительной моральной чистоты, человека, олицетворяющего в себе все лучшее нашей эпохи, человека, носящего в себе черты от образа Ленина и Сталина, — вот герой фильма Великий гражданин.

Режиссер Эрмлер и актер Боголюбов поняли, что в этом образе не может быть ни единой фальшивой нотки. Если бы в образе Шахова, пусть даже в самой незначительной дозе, почувствовалась фальшь неправда,

«ПЕПО»

«ГРАНИЦА»

«ЗОЛОТОЕ ОЗЕРО»

«НОВЫЙ ГУЛЛИВЕР»

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА»

«ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ»

«СЕМЕРО СМЕЛЫХ»

«ТРИНАДЦАТЬ»

картины о великом гражданине не было бы. И недаром в книге отзывов кинотеатра «Художественный» школьники и студенты пишут о том, что «этот прекрасный фильм учит нас работать, жить и бороться, как Шахов. Такими, как Шахов, надо быть — и такими быть мы обещаем».

Картина Великий гражданин дает историю крупным планом. Дыхание нашей эпохи, грандиозность проблем, решающихся в наше время, ощущает зритель, когда смотрит эту картину. Борьба между Шаховым и Карташовым — это борьба между коммунизмом и капитализмом. Это борьба между партией революционного пролетариата, на знаменах которого написано освобождение всего человечества, и агентами капитала — троцкистскими выродками, которые тянут человечество обратно под капиталистическое ярмо.

Фильм построен на драматургии, стержнем которой являются не обычные человеческие чувства, а события эпохального порядка.

Прекрасна работа актерского коллектива в этой картине. И Боголюбов, о котором мы уже говорили, и Федорова, и Зражевский — все они дали замечательные образы прекрасных большевиков различных поколений, сделав их живыми полнокровными людьми.

Всю мерзость троцкистских подонков, все глубочайшее падение деятелей этого подполья, полную их опустошенность и историческую обреченность прекрасно показали актеры Жаков (Боровский) и Берсенев (Карташов).

Смертью и похоронами Шахова кончается фильм, и тем не менее, когда после последнего кадра картины — веселого, смеющегося лица Шахова — зритель уходит из театра, он ощущает прилив бодрости, радости, стремление с новой силой работать, творить и бороться за победу коммунизма во всем мире.

Коллектив, работавший над Щорсом под руководством прекрасного мастера А. П. Довженко, создал замечательную картину об украинском народе, его борьбе против интервентов, его стремлении к союзу с русским народом, о годах гражданской войны, создал фильм о выдающемся украинском полководце Николае Щорсе.

Как известно, работать над образом Щорса — этого украинского Чапаева—посоветовал Довженко товарищ Сталин. Это он обратил внимание режиссера Довженко на историю интереснейших в эпоху гражданской войны действий знаменитых Богунского и Таращанского полков.

Когда Довженко приступил к работе над этой картиной, он получал сотни и тысячи писем от людей, воевавших вместе со Щорсом. Десятки сценариев можно было бы написать и столько же картин поставить об этих интересных событиях, связанных с действиями этих полков. Перед Довженко стояла задача — сделать из всего этого обилия единое сюжетное целое. Задачу эту Довженко выполнил с исключительным блеском: картина Щорс вошла в историю советской кинематографии как одна из крупнейших ее побед. Дух эпохи гражданской войны, люди этой эпохи, люди, самоотверженность и героизм которых равнялись их отваге, проходят перед нами по экрану, как живые.

Ни черный дым пожарищ, ни ужасы и жестокость войны, ни лязг и грохот оружия, воспроизведенные на экране, ни на миг не заслонили идею фильма — великую цель, во имя которой боролись воины революции.

О прекрасной жизни на обновленной земле, о коммунизме — вот о чем мечтают Щорс, Боженко и их соратники; это Довженко сумел пронести сквозь многочисленные батальные сцены своей замечательной картины.

Если названные три картины являются исключительной художественной и политической значимости шедеврами, то и общий уровень художественных кинокартин за 1939 год может быть признан высоким. Мы полагаем, что в дальнейшем анализе картин 1939 года будет правильным разбить их по тематическому признаку.

Сначала об исторических фильмах. Если в 1938 году мы имели картину Александр Невский, то 1939 год представлен в области исторической темы: Степаном Разиным (сценарий Чапыгина, Правова и Преображенской, постановка Правова и Преображенской) и Мининым и Пожарским (сценарий Шкловского, постановка Пудовкина и Доллера).

Картина Степан Разин, как известно, вызвала оживленные споры на страницах как специальной, так и общей печати. Уже один этот факт свидетельствует о живом интересе к картинам такого порядка. Нет никакого сомнения в том, что при наличии ряда серьезных недостатков фильм

Степан Разин все же сыграл положительную роль, дав достаточно правильную характеристику эпохи крестьянских восстаний в России.

На значительно более высоком уровне сделан фильм Минин и Пожарский. Несмотря на то, что эпоха, изображаемая в картине, отстоит от нас на триста с лишним лет, тем не менее автор и режиссеры сумели, соблюдая полностью историческую правду, создать глубоко патриотический фильм, непосредственно перекликающийся с современностью. Не впадая в вульгарный социологизм, автор и режиссеры сумели вскрыть подлинно классовую сущность движения Минина и Пожарского, сумели показать все величие и силу народа, борющегося за свою независимость против интервентов и угнетателей. Фильм убедительными средствами высокого искусства объясняет, почему прекрасно обученные военному делу профессиональные войска интервентов, руководимые известным полководцем Ходкевичем, вынуждены были в панике бежать перед народным ополчением, организатором которого и душой которого был Минин. Необходимо отметить прекрасную работу художника, композитора и коллектива актеров, работавших в этой картине.

На тему о колхозном строительстве создано несколько картин. Мосфильм сделал: В поисках радости (автор Панферов, режиссеры Строева и Рошаль), Поднятая целина (авторы Шолохов и Ермолинский, режиссер Райзман), Ленфильм — Член правительства (автор Виноградская, режиссеры Зархи и Хейфиц), Ташкентская студия — Азамат (авторы Горбунов и Кордюм, режиссер Кордюм), Сталинабадская киностудия — Сад (автор Соловьев, режиссер Досталь).

Сценарий картины В поисках радости написан Панферовым по известному его роману «Бруски». Герой этой картины Никита Гурьянов — крестьянин-середняк, не поверивший сразу в колхозы и долго искавший счастливую страну Муравию.

После долгих и, увы, тщетных поисков Гурьянов возвращается к себе на родину, и в своем колхозе находит свое счастье. Путь его не прям, он извилист. В новую жизнь Никита приносит очень много старого в своем характере, поступках и поведении. Многое приходится ему преодолеть, прежде чем он может считать себя подлинным участником новой жизни. История политического прозрения человека, история отречения от мелкособственнических инстинктов — это и есть история Никиты Гурьянова.

Картина Строевой и Рошаль — глубокая, серьезная картина, впервые по-настоящему поставившая тему колхозного строительства, не на чисто внешних приемах показа, а на глубоких переживаниях людей. В этом — несомненная заслуга автора и режиссеров картины. За эту заслугу им могут быть прощены некоторые длинноты в картине и проскальзывающий иногда натурализм.

Картина Поднятая целина — несомненно крупная победа художественной советской кинематографии. Роман М. Шолохова «Поднятая целина» уже давно стал любимой книгой советского читателя. С большой художественной правдой повествует эта книга о тех величайших изменениях, которые произошли в 1929—1930 годах в деревне Советского Союза. Без лакировки, без прикрас написал Шолохов свою книгу, книгу, которую будут через много веков изучать историки, занимаясь нашим прекрасным временем. Сделать картину по этой книге — задача очень сложная. Многие высказывали сомнение в правильности желания экранизировать роман Шолохова. Многие заранее ставили крест на картине, считая, что она не может быть поднята до уровня романа.

Режиссер Райзман смело взялся за постановку этой картины и блистательно доказал, что люди, сомневавшиеся в целесообразности экранизации романа Шолохова, были безусловно неправы. Картина получилась законченным кинопроизведением, не уступающим по своей силе прекрасному роману Шолохова.

Картина Поднятая целина прежде всего глубоко правдива. Как и в романе, так и в картине, нет лакировки, нет прикрашивания. Годы великого перелома, годы, когда в нашем сельском хозяйстве произошла революция, были суровым временем. Ломалось старое, рождалось новое. Борьба старого и нового, преодоление казалось бы непреодолимых препятствий, создание нового людьми, по колено стоящими в старом, — вот по существу тема картины Поднятая целина. Как поднималась эта целина, как открывались новые пласты в душах человеческих, как сумели люди преодо-

«ЦИРК»

«СЫН МОНГОЛИИ»

«БЕСПРИДАННИЦА»

«Я ЛЮБЛЮ»

«ДЕПУТАТ БАЛТИКИ»

«АРСЕН»

«ВОЛОЧАЕВСКИЕ ДНИ»

«ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ»

левать в себе веками создавшиеся мелкобуржуазные традиции, — все это выразил коллектив картины Поднятая целина средствами высокого искусства.

Об этом же времени, но с несколько иной задачей, сделали режиссеры Зархи и Хейфиц картину Член правительства. Рост нового человека, рост простой деревенской бабы, «пуганой попами, битой мужем, стреляной врагами», — от полуграмотного, полудикого человека до прекрасного организатора колхозного хозяйства, до настоящего хозяина новой жизни, до депутата социалистического парламента, до члена правительства — таков путь героини картины, и показ этого пути — задача картины. Задача эта выполнена режиссерами блестяще. Картина безусловно правдива.

Не внезапно, по «щучьему велению», делается Александра Соколова государственным деятелем, нет. Рост ее показан в картине абсолютно закономерно. Она растет вместе с страной, она растет, как прекрасный цветок при хорошем уходе заботливого садовника. Режиссеры сумели на протяжении картины глубоко, искренне и правдиво показать, как побеждало новое в душе колхозника-середняка, как менялось отношение крестьянина к колхозу, как менялось отношение крестьянина к «бабе», как создавалась новая жизнь в нашем селе.

На весьма и весьма высоком уровне стоит в этой картине игра актрисы Марецкой. Ни одной фальшивой нотки, ни одного ходульного слова. Мы видим перед собой не высохшую «положительную» мумию, а живого человека — страстного, горящего, любящего и знающего, чего он хочет. Эмоциональное воздействие картины на зрителя исключительно велико. От начала и до конца картина смотрится с большим напряжением, зритель переживает вместе с героиней все перипетии ее жизни; зритель вместе с ней волнуется за судьбу колхоза, вместе с ней готовится к докладу, вместе с ней пишет письмо Сталину и вместе с ней радуется ее победам, ее торжеству, ее счастью, ибо счастье Александры Соколовой — это счастье всего советского народа. Фильм Член правительства войдет в золотой фонд советской художественной кинематографии.

Стахановскому движению художественная кинематография в 1939 году посвятила две картины: Ночь в сентябре (киностудия Мосфильм, автор Чекин, режиссер Барнет) и Большая жизнь (Киевская киностудия, автор Нилин, режиссер Луков). Обе эти картины посвящены советскому Донбассу. Борьба за уголь, борьба за стахановские методы на производстве, победа их несмотря на всяческие ухищрения вредителей и предельщиков — вот, по существу говоря, тема каждой из этих картин. Картина Ночь в сентябре несколько слабее разрешена в сценарном плане. Сценарий этой картины сделан из пьесы того же автора. Это сказывается в некоторой клочковатости, неслаженности сюжета и разностилье картины.

Все же режиссер Барнет сумел сделать волнующее произведение, добившись очень высокого уровня актерской работы. В частности, необходимо указать на замечательную работу режиссера Б. Барнетта и актера Абхаидзе над образом командарма промышленности Серго Орджоникидзе.

Большая жизнь представляет шаг вперед по сравнению с Ночью в сентябре. Хотя и этот сценарий страдает некоторой разбросанностью, слишком большим количеством линий, тем не менее картина Большая жизнь — это серьезная победа украинской кинематографии. Незабываемы образы рабочих-шахтеров (актеры Пельтцер, Андреев, Алейников и др.), тонко сделана роль парторга Хадарова (актер Новосельцев), отнюдь не трафаретно показаны враги и их пособник — профсоюзный бюрократ Усынин (актер Каюков).

Необходимо сказать, что можно было бы, разумеется, уделить больше места в плане 1939 года стахановскому движению, отображение которого в кинематографическом искусстве еще далеко не достаточно, тем не менее эти две картины являются хорошим началом.

Художественная кинематография в 1939 году дала также некоторое количество оборонных картин. Ленфильм выпустил Танкисты (режиссеры Драпкин и Майман), Мужество (режиссер Калатозов), Четвертый перископ (режиссер Эйсымонт), Станица Дальняя (режиссер Червяков); Одесская киностудия — картину Моряки (режиссер Браун) и Киевская студия — картину Истребители (режиссер Пенцлин).

Четвертый перископ — это первая постановка молодого режиссера Эйсымонта. Мужество и решительность, тщательную подготовку к будущим боям, — вот что в острой сюжетной форме достаточно ярко пропагандирует эта картина, сделанная, как и картина Моряки (режис-

сер Браун, Одесская киностудия), на материале жизни нашего военно-морского флота. Картина эта, равно как и Моряки, несомненно с большим интересом будет смотреться зрителем.

Картины Мужество (Ленфильм, автор Кубанский, режиссер Калатозов) и Истребители (Киевская киностудия, автор Кнорре, режиссер Пенцлин) рисуют жизнь и боевую подготовку сталинских соколов нашей страны — летчиков гражданской и военной авиации. Хотя и та и другая картина не говорят о боевых действиях, тем не менее обе они по праву могут быть названы оборонными картинами.

Отвага летчиков гражданской авиации, мужество их, которое может каждый день потребоваться в борьбе с врагами Страны Советов, — такова тема и задача картины Мужество.

Воспитание новых людей Страны социализма в нашей замечательной Красной Армии, дружба этих людей, готовность их к самопожертвованию— вот высокая тема, которая поставлена была автором и режиссером картины Истребители. Надо сказать, что задачу свою картина выполняет.

Картины эти не свободны от недостатков. Некоторая сюжетная рыхлость, не всегда хорошая работа с актерами, недостаточное умение в художественно-лаконической форме выражать свои мысли — все эти дефекты присущи этим картинам.

Особое место в этом разделе занимает картина Станица Дальняя (Ленфильм, автор Чирсков, режиссер Червяков).

В казачьем районе, в разгар уборки хлебов происходят маневры. Перед мужским населением станиц стоит задача — как принять участие в маневрах с тем, чтобы это не отразилось на уборке хлебов. Покуда мужчины ломают себе над этим головы, женщины казачьих колхозов сорганизовались и настаивают на том, чтобы все способные носить оружие мужчины ушли на маневры, гарантируя, что они, женщины, справятся со всеми «тыловыми» работами.

Так и происходит. Женщины блистательно доказывают, что они смогут справиться со всеми мирными профессиями, которые в обычном представлении считаются не женским делом. Они заменяют не только трактористов, комбайнеров, но и конюхов, кузнецов, пожарных.

Женщины в этой картине говорят о том, что в случае, если мужскому населению нашей страны придется стать под боевые знамена Красной Армии не в маневрах, а в настоящей войне, проблема рабочей силы в колхозах будет разрешена женщинами. Мало того, наиболее боевые казачки наряду с джигитами идут на маневры, где показывают свое замечательное умение владеть оружием, конем и т. п.

Сделанная с теплым юмором картина Червякова художественно-правдиво разрешает серьезнейшую проблему.

Картина Танкисты прекрасно показывает боевую силу танков. Тем не менее этот фильм страдает рядом серьезных недостатков—главным образом схематичным показом людей.

Детская кинематография в этом году не может похвастаться особыми достижениями. Союздетфильм выпустил в 1939 году следующие картины: Полк молодых, Шел солдат с фронта, Высокая награда, Личное дело, Сказка про Василису, Выстрел в горах и Мои университеты.

Мосфильм выпустил детскую картину Золотой ключик, Ленфильм — Наездник из Кабарды и Патриот, Киевская студия — Кубанцы и Одесская студия — Семнадцатилетние.

По сравнению с 1938 годом и количественно и качественно детская кинематография сделала некоторый шаг вперед. Однако совершенно справедливы нарекания юного зрителя на недостаточное внимание к нему советской кинематографи.

Некоторые из перечисленных картин далеко не высокого качества. Полк молодых явно неудовлетворительная картина. То же можно сказать о Наезднике из Кабарды.

Посредственны картины Семнадцатилетие и Выстрел в горах.

Не на высоком уровне фильм Шел солдат с фронта.

Хорошая, нужная детская и юношеская картина — Личное дело (Союздетфильм, автор Поташев, режиссер Разумный). Картина эта, пожалуй, впервые без лакировки и прикрас, правдиво показывает школьников. Умно и тонко она ставит серьезную проблему о взаимоотношениях между

«ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ»

«ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА»

«ПЕТР I» (первая серия)

«ЗОРИ ПАРИЖА»

1939

«ВЕЛИКОЕ ЗАРЕВО»

«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»

«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН (первая серия)

«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

школьниками и учителями и о дружбе между школьниками. Глубоко и принципиально показывает она разницу между ябедничеством в старой школе и разумным отношением друг к другу и педагогам в условиях советской школы. Прекрасная работа с детьми-актерами, серьезный и глубокий показ детских переживаний выгодно отличают эту картину от многочисленных неудачных школьных картин Союздетфильма.

Удачна и картина Патриот молодого режиссера киностудии Ленфильм Фрида. Любовь детей к Красной Армии, стремление защищать нашу страну от ее врагов увлекательно и интересно показаны в этом фильме.

Вторая сказка режиссера Роу О Василисе Прекрасной будет, надо надеяться, так же хорошо принята юными зрителями, как и первая его картина По щучьему велению.

Достойно закончил трилогию о Горьком режиссер Марк Донской в картине Мои университеты. Картина эта несомненно более сложная и трудная для постановщика, чем первые две части трилогии. Режиссер, сумел справиться со своей задачей, и многомиллионный зритель Советского Союза, любящий и знающий Горького, с восторгом увидит его молодым на экране в кинофильме Мои университеты. Умело выбранные эпизоды из жизни юного Горького, прекрасная актерская игра,—все это делает картину Мои университеты интересной.

Две картины, посвященные советской интеллигенции, выпустила художественная кинематография в 1939 году. Эта картина Доктор Калюжный (киностудия Ленфильм, автор Герман, режиссеры Гарин и Локшина) и картина Учитель (киностудия Ленфильм, автор и режиссер С. Герасимов).

Картина Доктор Калюжный экранизует пьесу Германа «Сыч народа». Молодые режиссеры, делавшие эту картину, сумели показать стремление нашей молодой интеллигенции, молодых специалистов работать в гуще народа, там, где больше всего нужны их знания. Молодой ученый доктор Калюжный идет на большие жертвы для того, чтобы нести полученные им знания в те места, которые когда-то назывались медвежьими углами, и блестяще доказывает, что и там можно принести большую пользу и, кроме того, развиваться, творчески расти и вести глубокую научную работу.

Особенно заслуживает быть отмеченной в этой картине игра актрисы Жеймо, создавшей интересный образ слепой девушки, прозревающей в результате операции, сделанной доктором Калюжным.

Картина Учитель заслуживает быть отнесенной к лучшим картинам выпуска 1939 года. Это картина о новых людях, о новом отношении друг к другу и жизни, о чистой и прекрасной любви. Это картина о молодом учителе, который несет в деревню не только свои знания, не только учит, но и учится у жизни, у рядовых людей, преодолевая в самом себе остатки прежнего, остатки старого.

Актер Борис Чирков, играющий учителя, показал, как много красок в его палитре, показал еще раз свою многогранность и глубину понимания ролей, которые он исполняет.

Актриса Тамара Макарова создала глубоко убедительный и правдивый образ новой крестьянской девушки. Она сумела показать всю глубину ее личных переживаний и в то же время всю твердость ее жизненных позиций.

Прекрасно играет начинающая актриса Шабалина роль другой крестьянской девушки бригадира-орденоносца, сестры учителя.

Шесть комедий выпустила советская кинематография в 1939 году, но

«ДЕТСТВО ГОРЬКОГО»

«ДРУЗЬЯ»

ни одна из них по существу не может быть признана настоящей веселой, жизнерадостной советской комедией.

Лучшая из них — Трактористы (Московская и Киевская студии, автор Помещиков, режиссер Пырьев). В этой картине режиссер Пырьев несомненно, сделал значительный шаг вперед по сравнению с первой своей музыкальной комедией Богатая невеста. Хорошая актерская работа, приятная музыка сделали этот фильм одним из любимых советскими зрителями.

Девушка с характером (Мосфильм, авторы Склют и Фиш, режиссер Юдин) — это спокойная, приятная, но не очень смешная картина.

Не удалась ленинградская картина Аринка (авторы Полоцкий и Тевелев, режиссеры Музыкант и Кашеверова).

На невысоком уровне сделана картина Шуми городок Киевской киностудии (автор Шпиковский, режиссер Садкович).

Не лучше картина Тбилисской студии Запоздалый жених (режиссер Микаберидзе).

Радостно отметить новую в этом жанре для советского экрана картину о «маленьких для больших» — кинофильм Подкидыш (киностудия «Мосфильм», авторы А. Барто и Рина Зеленая, режиссер Т. Лукашевич). Сделанная в легком и непринужденном стиле, картина эта по-новому ставит вопрос о «подкидышах». Немало написано книг о тяжелом положении брошенного, подкинутого, заблудившегося ребенка в условиях жизни капиталистических стран. Есть и кинокартины, посвященные трагедии ребенка, оставшегося без родителей. Легко и весело показывает Т. Лукашевич, как судьба заблудившегося ребенка в нашей стране поворачивается совсем иначе: куда бы ни попал этот ребенок, он чувствует себя своим, он чувствует крепкую поддержку любого члена советского общества.

Картина Подкидыш вполне может быть отнесена к удачам советской кинематографии за 1939 год.

1940 год должен явиться переломным годом в отношении советской кинокомедии. Надо надеяться, что конкурс, объявленный Комитетом на лучший комедийный сценарий, и настойчивые требования зрителя заставят авторов, режиссеров и руководство кинематографии создать в 1940 году настоящую советскую кинокомедию.

В продукции художественной кинематографии особое место занимают картины режиссеров А. Мачерета и Е. Шнейдера Ошибка инженера Кочина и Высокая награда. Это картины о борьбе советской разведки с врагами народа. Это картины, которые можно назвать доброкачественным советским детективом. И если Высокая награда страдает некоторым схематизмом и, имея ряд достоинств, не свободна от серьезных недостатков как сценарного порядка, так и актерской работы, то фильм Ошибка инженера Кочина представляет значительный интерес.

Фильм этот (сценарий Олеша и Мачерета по пьесе братьев Тур и Шейнина «Очная ставка», режиссер Мачерет) доказывает, что такой жанр, как советский детектив, не только допустим на нашем экране, но и нужен. Прекрасная актерская работа, полноценная режиссерская выдумка и острота сюжета сделали эту картину интересной. Необходимо отметить, что в этой картине замечательная советская киноактриса Любовь Орлова впервые показала себя в новом жанре, исполняя глубоко драматическую роль. Исполнением этой роли она показала многогранность своего интересного дарования. Прекрасно играли в этой картине также актеры Жаров, Раневская и Петкер.

«ЧЕЛОВЕК С РУЖЬЕМ»

«НА ГРАНИЦЕ»

«ЗАНГЕЗУР»

«БОГАТАЯ НЕВЕСТА»

«ВОЛГА-ВОЛГА»

«ПЕТР I (вторая серия)

1939

«ЩОРС»

«ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА»

«УЧИТЕЛЬ»

«В ПОИСКАХ РАДОСТИ»

Национальные студии не могут в 1939 году похвалиться особыми достижениями, кроме Киевской студии, о которой мы уже писали.

Тбилисская киностудия выпустила две картины: Запоздалый жених, о которой мы уже упоминали, и Родина (сценарий Мдивани и Шенгелая, режиссер Шенгелая).

Последняя картина сделана отнюдь не в меру сил режиссера Н. Шенгелая. Он может и должен делать лучшие картины.

Белорусская студия также выпустила две картины: Человек в футляре по Чехову и Огненные годы.

Человек в футляре может быть признан достаточно удачным опытом экранизации Чехова. Режиссер Анненский сумел достаточно культурно и сильно показать советскому зрителю страшную маску чеховского «Человека в футляре».

Огненные годы (автор Луковский и Навроцкий, режиссеры Корш-Саблин и Навроцкий) — картина о разгроме поляков в годы гражданской войны — имела большой успех у зрителей не столько в силу своих художественных достоинств, сколько в силу ее политического значения.

Бакинская киностудия дала только одну картину — Кендиляр (автор Г. Мдивани, режиссер С. Марданов).

Ереванская киностудия произвела три картины: Севанские рыбаки — явно неудачный фильм и два более удачных, но находящиеся все же на среднем уровне — Горный марш (режиссер Кеворков) и Горный поток (режиссер Бархударян).

Ташкентская киностудия выпустила только одну картину — Азамат (авторы Горбунов и Кордюм, режиссер Кордюм). Фильм этот сделан на материале хлопководческого колхоза и трактует о борьбе с остатками буржуазно-националистических вредителей. Его художественное качество также оставляет желать лучшего.

Сталинабадская киностудия дала интересную и хорошо сделанную картину Друзья встречаются вновь (авторы Филимонов и Спешнев, режиссер К. Ярматов) и весьма посредственную, чтобы не сказать хуже, картину Сад (автор Соловьев, режиссер Досталь)

Ашхабадская киностудия в 1939 году не выпустила ни одной полнометражной картины.

Многие национальные киностудии и количественно и качественно в прошлом году не дали того, что могли дать. Необходимо, чтобы в 1940 году руководство художественной кинематографией и Комитета по делам кинематографии организовали посылку на эти студии нескольких режиссеров для художественной помощи и руководства молодыми, начинающими национальными кадрами.

Необходимо, кроме того, чтобы сценарный отдел Комитета помог сценарным отделам студии привлечь лучших писателей национальных республик для написания сценариев произведений, национальных по форме и социалистических по содержанию.

Совершенно недостаточно количественно и неудовлетворительно по качеству обстоит дело с короткометражными фильмами в 1939 году. Удачной можно назвать только картину, сделанную молодыми режиссерами Сергеевым и Якушевым на киностудии Ленфильм, Случай на полустанке. Остальные фильмы как сценарно, так и режиссерски сделаны на весьма низком уровне. Между тем, короткометражные фильмы — это совершенно необходимая форма киноискусства, форма, на которую нужно обратить значительно больше внимания как руководителям советской кинематографии, так и творческим работникам.

«МИНИН И ПОЖАРСКИЙ»

«ГОРНЫЙ МАРШ»

Не может похвалиться творческими победами и советская художественная мультипликация. Правда, в 1939 году наметился еще очень незначительный, но все же перелом в сторону овладения новой тематикой в области мультипликации. Однако рабское подражание Диснею, ориентировка на диснеевских зайцев и уток все еще имела место в советской графической мультипликации.

Нужно отметить некоторые удачи киностудии Союзмультфильм — Боевые страницы (картина режиссера Бабиченко), Лимпопо, сделанная по Чуковскому, режиссерами Амальриком и Половниковым, Победный маршрут (киноплакат), — вот, пожалуй, и все, что может предъявить в своем активе графическая мультипликация за 1939 год.

В 1940 году в области как графической, так и объемной мультипликации должен наступить перелом.

В 1939 году впервые в истории советской кинематографии план художественной кинематографии по выпуску полнометражных картин не только выполнен, но и перевыполнен (план — 50 картин; выпущена 51 картина).

Мосфильм и Ленфильм перевыполнили свой план; Киевская и Одесская студии вышли из прорыва и также выполнили свой план

Достижения 1939 года — далеко не предел.

В области качества наших кинокартин мы далеко еще не все сделали, что можем и должны сделать. Около трети наших картин, выпущенных в 1939 году, не удовлетворяют нас по своему качеству. Это слишком высокий, совершенно недопустимый процент. Мы все еще либерально относимся к запуску в производство недостаточно удовлетворительных, а иногда и просто плохих сценариев, рассчитывая на то, что режиссер своей работой сумеет преодолеть недостатки сценария. Это грубая ошибка, повторение которой не может быть допущено: из плохого сценария хорошей картины сделать нельзя. Недостаточно критически относимся мы также к работе ряда режиссеров во время производства картин.

Большим минусом работы художественной кинематографии в 1939 году является недостаточно интенсивная работа по созданию цветных полнометражных картин. Дело чести советской кинематографии дать в 1940 году хотя бы два полноценных цветных фильма.

В 1939 году ряд мастеров советской художественной кинематографии не дал картин. Такие мастера, как Козинцев и Трауберг, как Эйзенштейн, Юткевич, Васильевы, Александров, Чиаурели не представлены в 1939 году. Мы знаем, однако, что все они вели большую работу над интересными и значительными сценариями. В 1940 году зритель ждет их картин.

К недостаткам работы 1939 года надо отнести также то, что вся тяжесть выполнения плана легла на четвертый квартал и даже на последний месяц этого квартала. Это совершенно неправильно производственно и не может не сказаться на качестве картин. План должен выполняться равномерно в течение всего года. Советской кинематографии много дано: народ любит наше искусство, партия и правительство, наш великий Сталин уделяют кинематографии много времени и забот. Это обязывает.

Кому много дано, с того много и спрашивается. Об этом советская кинематография не должна забывать, вступая в двадцать первый год своей жизни.

В 1940 году перед художественной кинематографией стоят задачи исключительной сложности и важности.

«ЛЕНИН В 1918 ГОДУ»

«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН» (вторая серия)

«ЧЛЕН ПРАВИТЕЛЬСТВА»

«ЛИЧНОЕ ДЕЛО»

«ДРУЗЬЯ ВСТРЕЧАЮТСЯ ВНОВЬ»

«НОЧЬ В СЕНТЯБРЕ»

В Тбилиси, Киеве, Сталинабаде...

Г. Зельдович

Советская кинематография, создавшая в Москве Броненосец Потемкин и Мать, Мы из Кронштадта и Ленин в Октябре, в Ленинграде — Чапаев и трилогию о Максиме, Великий гражданин, Петр I — растет и развивается также в Киеве, Тбилиси, Одессе, Ереване, Ташкенте, Сталинабаде и других городах.

Только советской власти оказалась под силу сложнейшая задача — двинуть в первые же десятилетия социалистического строительства развитие киноискусства в союзных республиках.

Киноискусство в отличие от всех других искусств требует не только народных талантов, но и большой и разнообразной производственно-технической базы. Чтобы создать шедевры киноискусства не только в Москве и Ленинграде, но и в Киеве, Тбилиси и столицах других союзных республик, потребовалась большая государственная работа. Народное искусство союзных республик получило огромную государственную поддержку, и это помогло расцвету национального киноискусства в СССР.

Создание в союзных республиках киностудий, в том числе таких крупных, как Киевская, Тбилисская и Одесская, мероприятия по подготовке национальных творческих и технических кадров кино, привлечение национальных писателей, композиторов, художников и актеров к деятельности в кино, организация социалистического обмена опытом — все это звенья одной цепи. Огромную роль в развитии национального киноискусства в СССР сыграла братская помощь русского киноискусства — киноискусства великого русского народа, в неразрывном единении с которым развивается искусство в национальных киностудиях.

В этой области невозможны никакие параллели. В самом деле, с дореволюционной кинематографией сравнение невозможно, ибо при царизме национальной кинематографии в нашей стране не существовало. Невозможно также сравнение с кинематографией буржуазных стран, ибо ни одна буржуазная страна не может похвалиться развитием национального искусства народов, входящих в состав ее населения. Только в Советском Союзе народы приобщены к активному созданию «самого важного» (Ленин) и «самого массового из искусств» (Сталин).

Произведения национального киноискусства в СССР поражают своей идейной насыщенностью, своим неуклонно растущим мастерством.

К двадцатилетию советской кинематографии национальные киностудии приходят, имея в своих рядах уже не одно, а фактически два поколения художников и даже мастеров. Первая когорта мастеров национального киноискусства выросла еще в годы немого кино. С выходом

«ЩОРС»

Автор-режиссер засл. деят. иск. А. Довженко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия. 1939 г.

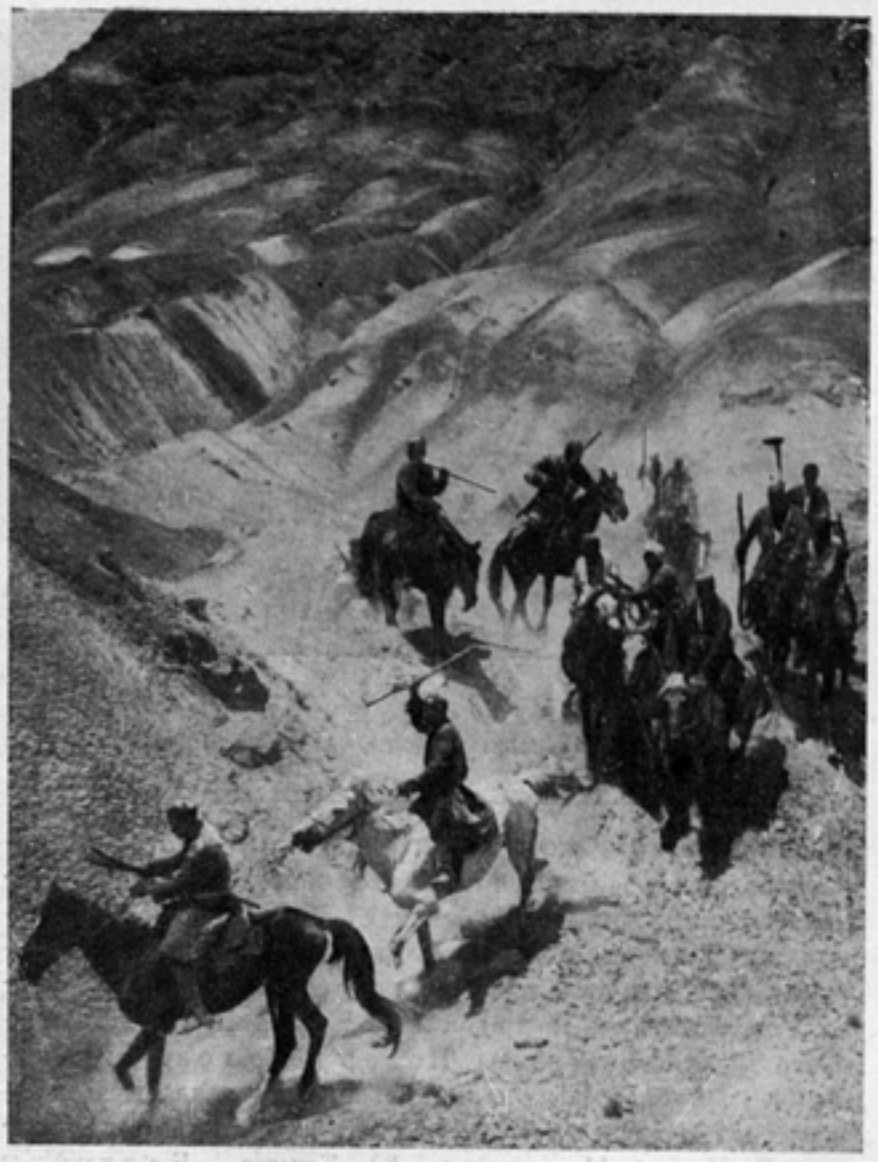
таких картин, как Арсенал и Земля Довженко (украинская кинематография), Элисо Шенгелая, Хабарда Чиаурели, Последние крестоносцы Долидзе (грузинская кинематография), Намус Бек-Назарова (армянская кинематография) и ряд других, национальная кинематография Советского Союза получила всеобщее признание. Выход этих фильмов необычайно способствовал сближению культуры и искусства многочисленных народов Советского Союза, так как картины эти с одинаковым интересом и восхищением смотрят и в Грузии, и на Украине и в других республиках Советского Союза.

Советский зритель убедился, что наше киноискусство развивается одновременно в разных концах нашей необъятной родины. Характерной чертой таких замечательных фильмов, как например, Арсенал и Хабарда, являлось то, что картины эти стояли на таком же высоком уровне мастерства, как Мать, Конец Санкт-Петербурга, Обломок империи и т. д. В этом сказалось благотворное влияние идей Ленина — Сталина, национальной политики нашей партии на развитие искусства. Таланты грузинского, украинского и других народов получили все необходимые условия для своего развития.

Из жизни возрожденных Великой Октябрьской социалистической революцией народов черпались темы и образы для создания прекрасных произведений киноискусства. Характерно, что не только в Советском Союзе, но и далеко за его рубежами, прокатилась слава фильмов Чиаурели, Довженко и других мастеров национального кино.

Таланты этих первых мастеров советского национального кино продолжают развиваться: уже в последние год-два они создали новые фильмы, вошедшие в число лучших произведений советского искусства. Картины Чиаурели Последний маскарад, Арсен и, наконец, Великое зарево высоко подняли имя этого режиссера. Среди фильмов, посвященных теме Великой Октябрьской социалистической революции, картина Великое зарево отличается красочной, глубоко правдивой передачей событий и волнующим образом великого Сталина в исполнении артиста М. Геловани. Чиаурели заслуженно считается одним из крупнейших передовых мастеров не только грузинской, но и всей советской кинематографии.

Очень высокую оценку получил новый фильм Довженко Щорс, законченный в 1939 году.



«КЛЯТВА»
Сценарий Г. Кудрявцева и И. Иванова. Режиссер А. Усольцев-Гарф. Оператор В. Симбирцев. Ташкентская студия. 1937 г.

Выдающийся художник армянской кинематографии Бек-Назаров создал широко известные звуковые кинокартины Пэпо и Зангезур.

В то время, как старшее поколение художников национального кино с успехом продолжало свою творческую деятельность, на национальных киностудиях из года в год появлялись и росли новые имена творческих работников.

«ИСКАТЕЛИ СЧАСТЬЯ»
Сценарий И. Зельцера. Режиссер засл. деят. иск. В. Корш-Саблин. Операторы Б. Рябов и К. Погодин. Белгоскино. 1936 г.

«БАКИНЦЫ»
Сценарий В. Павловского и В. Турина. Режиссер В. Турин. Оператор Л. Косматов. Бакинская студия. 1938 г.

«ПОСЛЕДНИЙ МАСКАРАД»
Автор-режиссер М. Чиаурели. Оператор А. Поликевич. Тбилисская студия. 1934 г.

В братском содружестве с мастерами русской кинематографии создавались все новые произведения национального киноискусства. В Тбилиси С. Долидзе создал звуковой историко-революционный фильм Дарико. На Украине Г. Тасин, уже известный по своим картинам (Ночной извозчик и др.), создает фильмы из исторического прошлого Украины Назар Стодоля и Кармелюк. В белорусской кинематографии создаются кинокартины Искатели счастья и Огненные годы В. Корша, 11-е июля Ю. Тарича, Балтийцы А. Файнциммера и другие. В Азербайджане выходит историко-революционный фильм Бакинцы (режиссер В. Турин).

В кратком обзоре трудно охватить все явления развития национальных киностудий за эти годы.

Не проходило года, чтобы в числе побед всего советского киноискусства не фигурировали все новые достижения национальных киностудий. Последние годы, в частности, характерны тем, что наряду с дальнейшим развитием грузинской, украинских, армянской киностудий интересные картины создали и такие киностудии, как Ташкентская, Сталинабадская и другие. В Ташкенте был выпущен фильм Клятва (режиссер А. Усольцев-Гарф) на тему о развитии социалистического Узбекистана.

В Сталинабаде режиссер-таджик Камиль Ярматов создал хороший фильм на тему из современной жизни Таджикистана — Друзья встречаются вновь. В картинах Ташкентской, Сталинабадской и других национальных киностудий, наряду с русскими актерами снимался ряд национальных театральных и кинематографических актеров. Эти картины показали, что на всех киностудиях Советского Союза уже существуют кадры, способные создавать интересные художественные произведения.

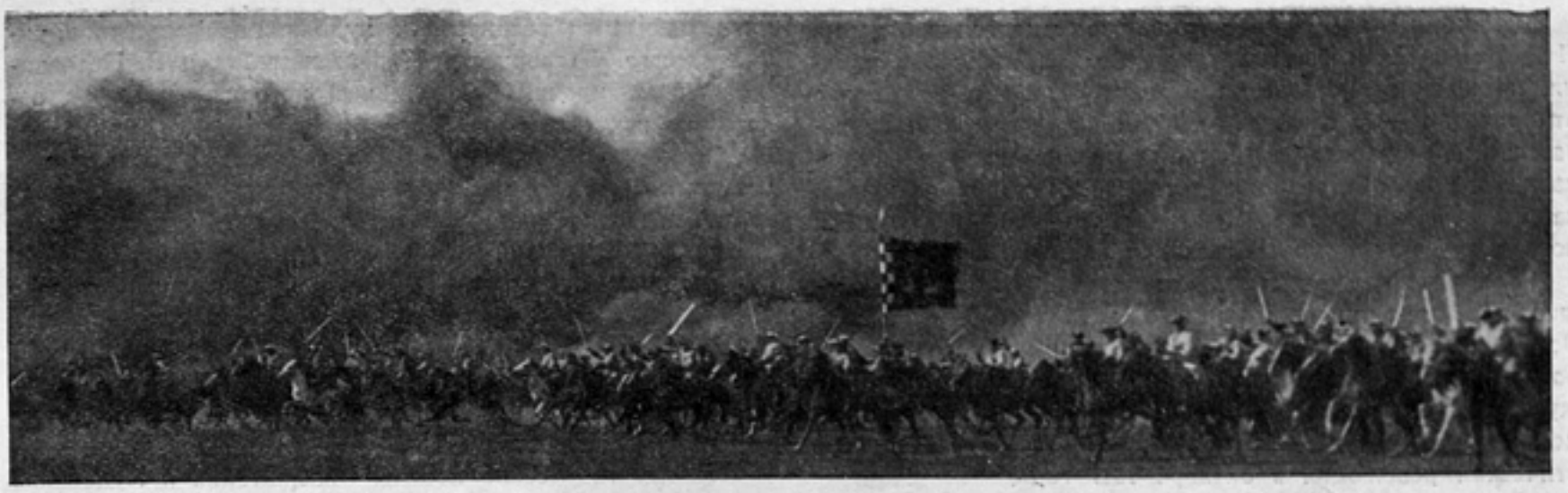
Крайне ценным является то, что за самые последние годы подросли новые молодые кадры режиссеров. Назовем таких режиссеров как Микаберидзе в Тбилиси, как Ай-Артян, Кеворков, Бархударян в Ереване, как Луков, Маслюков, Красий, Володарский и Кучвальский на Украине, как Анненский в Белоруссии и т. д. Чрезвычайно ценно, что молодая плеяда национальных кинорежиссеров сумела за последние годы создать значительные фильмы, из которых, в частности, следует назвать Большую жизнь Лукова, Горный марш Кеворкова и другие.

Широко показав историю революционной борьбы народов Советского Союза, работники национальной кинематографии в последние годы создают все больше фильмов на современные темы (Богатая невеста, Большая жизнь, Моряки, Семнадцатилетние, Истребители, Запоздалый жених, Дурсун, Горный поток, Шуми городок и т. д.).

Перед национальными студиями стоит задача дальнейшего укрепления своей производственно-технической базы и увеличения выпуска фильмов. Критически относясь к уже проделанной работе, совершенствуя свое творческое оружие, художники национальной кинематографии в неразрывном содружестве с художниками русской кинематографии будут создавать все новые произведения о великом прошлом и еще более великом настоящем борьбы за коммунизм.

Вступая в третье десятилетие нашей кинематографии, национальные киностудии Советского Союза обещают показать еще более значительные, еще более интересные образцы своей работы.

«ПОСЛЕДНИЕ КРЕСТОНОСЦЫ»
Автор-режиссер С. Долидзе. Оператор А. Дигмелов. Тбилисская студия. 1934 г.



Заметки об историческом фильме

Б. Бродянский

Двенадцатого февраля 1823 года в бенефис известной актрисы Валберховой на петербургской казенной сцене шло сочиненное Р. М. Зотовым «национальное представление с хорами, сражениями и балетами» — «Юность Иоанна III, или нашествие Тамерлана на Россию».

Один из первых историков русского театра Пимен Арапов, записав в числе прочих этот факт на листках своей «Летописи русского театра», горестно называет «Тамерлана» и другие подобные пьесы (например, «Суженый на белом коне» сочинения князя Шаховского) «жанром весьма расплывчатым»...

С тупым небрежением и холодным равнодушием относилась императорская сцена к «расплывчатому жанру» — к истории великого народа, воскрешаемой на ее подмостках: декорация Грановитой палаты легко заменялась внутренним видом... Альгамбры, а русские воины во многих пьесах непринужденно разгуливали в латах папской стражи.

Поставив с необычайной легкостью изрядное число напыщенных и фальшивых «исторических былей», императорская сцена вкупе с цензурой продержала сорок лет под спудом гениальное драматическое творение Пушкина «Борис Годунов». А когда постановка «Бориса Годунова» была, наконец, осуществлена, к пушкинской трагедии надолго прикован был ярлык «несценичности», с которым она просуществовала чуть ли не до Великой социалистической революции.

Во второй половине прошлого века и в начале XX века исторические хроники были окончательно оттеснены бойкими водевилями и трескучими мелодрамами.

Мало что изменило и появление известной трилогии Алексея Толстого.

Со временем неряшливые постановки казенной сцены начали уступать место нарядным чисто внешним постановкам — выставкам парчи и реквизита...

Но живая, мужественная история страны и великого народа попрежнему оставалась в тени...

Старая русская кинематография к историческим сюжетам обращалась довольно охотно. Если сравнить с этой точки зрения репертуар казенных театров и частных, кинофирм, — преимущество на стороне последних. Сомнительное преимущество, впрочем... Кинематография ханжонковых и ермольевых плелась в хвосте плохого театра, воспроизводя худшие его стороны. Это сказалось особенно ярко в так называемых «исторических драмах», действие которых (по воле владельцев фирм и режиссеров) протекало не то во времена печенегов, не то во времена нашествия «двунадесяти языков».

История как анекдот; история как повод для постановочной — вернее сказать обстановочной — пышности; история — предлог для передачи «пикантных» курьезов, намеков, домыслов.

Дирекция, как говорится, «не щадит затрат»... кроме затрат на книги и научную консультацию: почти каждая «историческая» постановка являлась парадом вопиющего невежества.

Если говорить о влиянии, идущем от дореволюционной кинематографии, то оно с особенной силой сказалось в постановках ранних советских исторических лент.

Мастерам, перекочевавшим в советские киноорганизации из старых ателье, историческая тематика, видимо, представлялась наименее защищенной. В безвкусной аляповатости и унылой внутренней опустошенности фильма Декабристы, в претенциозной помпезности фильма Поэт и царь легко узнавались черты, знакомые по дореволюционному киноэкрану.

Молодые же советские мастера, принимавшиеся за историческую тему, начинали со стилизаторства.

Так произошло, скажем, с талантливейшим фильмом СВД. Изысканный наряд фильма скрыл от зрителя подлинные линии исторического процесса. Эмоциональная атмосфера, создаваемая в каждом эпизоде картины (мост, трактир, сцена присяги, сцена на катке, поле битвы), подменила точность и содержательность изложения исторических явлений. Кружились кольца табачного дыма, мела метель, взвивались огни фейерверка, стлались пороховые клубы, мир воспринимался через ощущения раненого декабриста Суханова. Но сквозь импрессионистическую призму, смещавшую подлинные, реальные взаимоотношения, нельзя было рассмотреть судьбы эпохи.

Через несколько лет подобная судьба ожидала картину Поручик Киже, в которой время, связанное с царствованием Павла I, использовалось лишь как повод показать странности царствовавшего дегенерата, бредовые идеи которого приобретали подчас иллюзорное воплощение для тонкого авторского остроумия.

Петр I (вторая серия). Сценарий А. Толстого, В. Петрова и Н. Лещенко. Режиссер засл. арт. респ. В. Петров. Операторы В. Яковлев и М. Ротиков. Ленфильм. 1938.

Нужно ли говорить о том, что стилизация фильма Поручик Киже весьма далека от ремесленного уровня, на котором поставлена картина Поэт и царь, что эти явления — несоизмеримы! Тем более досадно: познавательный результат столь различных по мастерству произведений в общем один и тот же: история разменена на мелочи, анекдот заслоняет факт, бутафория (правда, по-разному выполненная) выходит на первый план.

Нет, не на путях стилизации следовало искать решения проблемы художественного исторического фильма. Это решение принесла практика передовых мастеров, разрабатывавших в картинах историю трех революций: буржуазно-демократической революции 1905 года, буржуазно-демократической революции в феврале 1917 и социалистической революции в октябре 1917 года.

Темой киноискусства в фильмах Броненосец Потемкин, Мать, Конец Санкт-Петербурга, Октябрь впервые сделалась история партии, т. е. «история свержения царизма, свержения власти помещиков и капиталистов, история разгрома иностранной вооруженной интервенции во время гражданской войны, история построения Советского государства и социалистического общества в нашей стране» (Краткий курс истории ВКП(б), стр. 4).

В этих фильмах впервые возник образ главного действующего фактора истории—борющегося народа в виде активной силы, а не в виде наспех загримированной и неряшливо одетой толпы статистов.

Конкретный анализ Лениным и Сталиным всемирных событий, связанных с историей партии большевиков, борьба партии за подлинно историческую науку, за историзм мышления воспитывали художников советского киноискусства. В творчестве С. Эйзенштейна и В. Пудовкина впервые проявился партийный историзм мастеров советского искусства.

В их работе была заложена основа для раскрытия в искусстве кинематографа нашей революции и более отдаленных исторических эпох, предшествовавших эпохе империалистических войн и пролетарских революций.

Творцам исторических фильмов предстояло теперь решить новую творческую проблему, широко показав размах деятельности великих людей, роли которых в истории никогда не отрицал подлинный марксизм.

Так возникла благородная задача воплощения исторического характера.

Первые творческие победы Эйзенштейна и Пудовкина утвердили, прежде всего, необычайное мастерство создаваемого средствами кинематографа исторического пейзажа, богатого в деталях, смелого в обобщениях, патетичного по ритму.

В поэме Н. Зархи и Вс. Пудовкина Конец Санкт-Петербурга образ торжественной, строгой императорской столицы, застывшей в геометрии площадей, дворцов и каналов, неотделим от образа народного восстания, выплеснувшего на петербургский гранит революционную массу рабочих и солдат.

Авторы фильма движимы лишь одной мыслью — всеми средствами кинематографа донести до зрителя, в какой стране, в какое великое время — время катастрофы сметаемых классов и рождения нового мира — происходят события. Не субъективные ощущения того или иного персонажа, как это было в СВД, а ощущение исторического времени — это состояние, породившее мысли и страсти, — передавали образы картины.

Главным завоеванием первых историко-революционных фильмов являлась их глубокая идейность, помогавшая воплотить в историческом пейзаже образ эпохи.

Фильмы родили и новый по сравнению с западно-европейским и американским кинематографом, а также старой русской кинематографией исторический сюжет — сюжет, корнями восходивший к опыту классических трагедий и народно-исторической драмы.

Опыт фильмов Броненосец Потемкин, Мать, Конец Санкт-Петербурга, сменивших на киноэкране фильмы, вроде сумбурного 9-е января режиссера Висковского, Машиниста Ухтомского и других, — этот опыт сделал очевидным, что успех исторического фильма независимо от эпохи, к раскрытию которой обращается художник, лежит на путях охвата и показа главного и основного в историческом процессе.

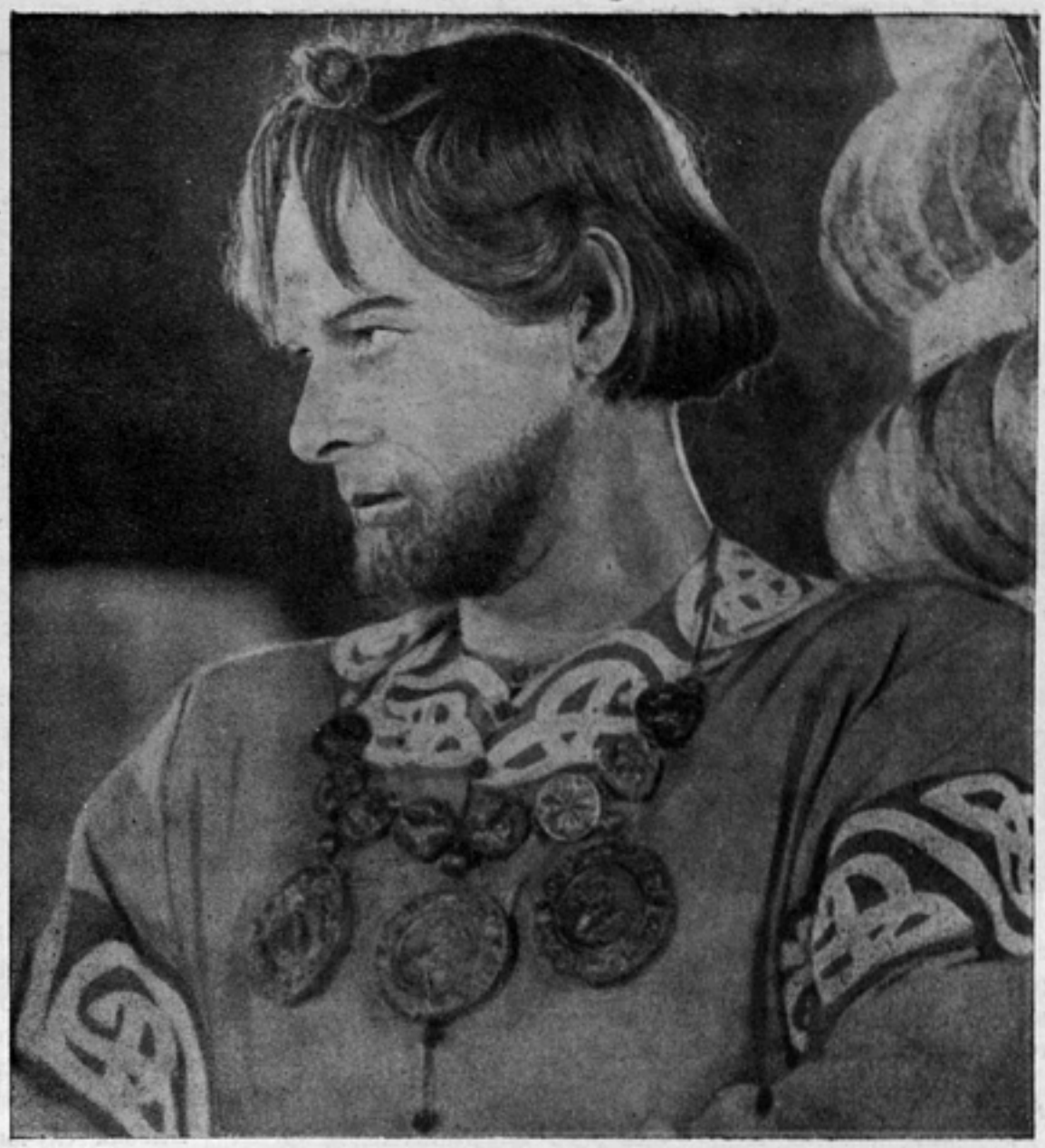
Зрителю не нужны ни стилизаторство, ни «социалистические» подчистки, ни дотошные комментарии, ни

«МИНИН И ПОЖАРСКИЙ»

Сценарий В. Шкловского. Режиссеры В. Пудовкин и М. Доллер. Оператор засл. деят. иск. А. Головня. Мосфильм. 1939 г.

«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

Сценарий П. Павленко и С. Эйзенштейна. Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн. Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Мосфильм. 1938 г.



парадоксальные по своей формальной неожиданности повороты в освещении исторических фигур или персонажей, созданных литературой и прочно вошедших в память народа, как входят живые, реально действующие люди.

Здесь поучительна забытая неудача Капитанской дочки. Поучителен и другой фильм, по-своему интересный и яркий,—Крылья холопа, авторы которого не удержались от погони за дотошной фактичностью, от методов наивного крохоборчества.

Однако при всех своих культурных завоеваниях историко-революционные фильмы на первых этапах советского кинематографа полностью не решили еще проблемы развернутого показа исторического характера.

Это решение было найдено уже на следующем этапе развития советского кинематографа, когда с первыми звуковыми фильмами наступил новый взлет реалистического искусства.

После Встречного и Грозы, подготовивших появление Чапаева, человек, его собирательный образ, характер, герой заняли центральное место в творчестве художника советского киноискусства.

Формирование личности нового человека, становление характера стали отныне главной и основной темой молодого советского киноискусства.

В поисках генеалогии положительного героя нашего времени предстояло обратиться к прошлому: революционная эпоха отмечена наиболее ярким проявлением в лучших ее представителях черт нашего национального характера, развивавшегося в ходе истории.

Товарищ Сталин неоднократно подчеркивал в своих работах изменяемость национального характера под влиянием исторических событий. Каждый исторический деятель несет в себе черты национального характера на данном конкретном этапе исторического процесса.

Такой подход мастеров советского кино обогатил, между прочим, и их фильмах и исторический пейзаж, придав ему новую динамичность.

Вспомним, например, сделанные с настоящим блеском эпизоды в фильме Минин и Пожарский, монтажным ритмом и внутрикадровым темпом передающие силу народного гнева против польских панов, покусившихся на национальную независимость русского народа. В лучших эпизодах картины возникает собирательный образ народа-воина, умеющего и любящего воевать.

Еще с большей конкретностью образ народа-воина возникает в кадрах Александра Невского. Авторам удалось раскрыть исторический смысл новой стратегии, при помощи которой Александр Невский — замечательный русский полководец XIII века—руководил своими войсками.

Александр Невский знал своих дружинников. Народный смысл справедливой войны против захватчиков определил его тактику, основанную на глубоком доверии княжеской дружины к ополченской рати, состоящей из мужиков и ремесленников. Дружина представляла собой профессиональное ядро русских войск. Впервые возникало боевое взаимодействие. Фильм показал инициативу как неотъемлемую черту войны, которую вели верные сыны родины, в отличие от солдафонской косности наемников. Инициатива в бою рождается из боевого духа народа... Выработанный врагом тактический прием (движение клинообразным строем) до Ледового побоища, стяжал себе всеобщую славу. Однако война с русским ополчением показала, что любой тактический прием, застывший, помертвевший в шаблоне, неизменно теряет свою действенность: клин, как выяснилось, достигал цели только в том случае, если противник вытягивал свои войска в одну линию, но стоило применить систему флангового охвата, и под ударами мечей дружинников клин немедленно сплющивался в живых тисках, в особенности тогда, когда в тыл врезались топоры ополченцев.

В мощных кадрах, запечатлевших удаль русских людей, живет настоящая стихия ближнего боя. А ведь ближний бой, требующий особенно высоких личных качеств от бойцов и командиров, сохраняет и до наших дней свое великое значение.

Недаром новые военные уставы победоносной Рабоче-Крестьянской Красной Армии указывают, что несмотря на

«СТЕПАН РАЗИН»

Сценарий А. Чапыгина и И. Правова. Режиссеры засл. деят. иск. О. Преображенская и И. Правов. Оператор В. Павлов. Мосфильм. 1939 г.

всю мощь военной техники — танков, авиации, артиллерии, — которой снабжена Красная Армия, решающее слово — все же за ударом пехоты, огнем, штыком и гранатой, подводящей итог сражения.

Так исторический фильм перекликается с нашими героическими днями.

И в Александре Невском и в Минине и Пожарском фигуры героев, воплотивших в себе лучшие черты национального характера, рисуются приемами, близкими к народной песне и былине; отсюда некоторая статичность, статичность эпическая: прежде всего фиксированы богатырские поступки.

Обе серии фильма Петр I уже принесли с собой на экран исторический характер, в котором огромный размах действиях соединен и с типическими национальными чертами и с неповторимым личным своеобразием.

Этой картиной советское искусство откликнулось на тезисы товарищей Сталина, Кирова, Жданова, положивших начало новому этапу нашей исторической науки.

Творческое содружество Алексея Толстого и Владимира Петрова, закрепленное в работе над двумя сериями Петр I, бесспорно подняло советскую историческую картину на следующую ступень.

Когда-то Белинский горько сетовал, что нет у нас «сколько-нибудь заслуживающей внимания попытки изобразить в стройной исторической картине жизнь и деяния Великого». Критик мечтал об «учено-художественной истории» Петра I.

Почему фильм Петр I можно считать приближением к такому типу произведений, о которых писал наш великий критик? Потому, кажется нам, что в образах фильма воплощено «истинное понимание», как говорил Белинский, роли Петра: «преобразования Петра Великого и введенный им европеизм нисколько не изменили и не могли изменить нашей народности, но только оживили ее духом новой и богатейшей жизни и дали ей необъятную сферу для проявления и деятельности»[1].

Авторы фильма справедливо обратили свое творческое внимание преимущественно на военную сторону реформы, в частности на решенную Петром великую жизненно-историческую проблему выхода и укрепления Русского государства на берегах Балтики.

Военная деятельность Петра имела глубокое идейно-воспитательное значение. Это уловлено в образах фильма, и соответствует тому, что писал Белинский о нравственном влиянии на народные массы Полтавского боя... Полтавская победа являлась не только политическим, но и моральным оправданием реформ.

В художественной удаче лучших исторических картин, созданных советской кинематографией, сыграла свою роль та новая историко-политическая и культурная методология, которая была мобилизована их авторами.

Лучшие мастера советского кинематографа не пожелали, подобно своим «предшественникам» из ханжонковских ателье, быть голыми людьми на голой земле жанра.

Мы видели, как мало могла обогатить их старая русская кинематография и даже дореволюционный русский театр. В театре мог импонировать только опыт МХАТ, ограниченный редкими постановками исторических пьес.

Гораздо большему могла научить русская музыка, начиная от народно-музыкальных трагедий Мусоргского, и в особенности русская историческая живопись с ее проникновенным реализмом, дерзаниями, независимостью и смелостью художников.

Бывали случаи, что в наиболее «дорогих» ермольевских постановках экран только жалко и робко копировал внешнюю сторону той или иной знаменитой картины. Не о таких копиях идет речь, хотя и сейчас лучшие мастера советского кино не отказываются от оформления отдельных эпизодов своих картин под прямым влиянием замечательных произведений живописи (вспомним хотя бы сцену объяснения Петра и Алексея в фильме Петр I).

Русская историческая живопись учила художников кинематографа раскрывать изобразительными средствами характеры с той прямотой и решительной последовательностью, которых требует подлинный реализм.

Поэтому ни дореволюционная, ни современная западно-европейская и американская кинематография по живописной культуре не могут даже отдаленно сравниться, скажем, с фильмом Александр Невский.

В творческой культуре таких картин, как Александр Невский, и в обеих сериях Петра I виден своеобразный синтез, своеобразное содружество искусств и науки советской страны.

Лучшие советские исторические картины становятся могучим орудием в руках коммунистической партии, воспитывающей массы на великих исторических образцах и примерах.

Несомненно, что советская кинематография, вступающая в третье десятилетие своего существования, закрепит и приумножит свою заслуженную славу в области создания картин, посвященных истории великого и могучего народа.

---

[1] Из анализа Белинским «Деяний Петра Великого», собранных И. Голиковым, а также исторических книг Вениамина Бергмана и Григория Котошихина.

Для юных зрителей

Б. Кравченко

Детский зритель знает имена своих режиссеров, своих сценаристов, он помнит фильмы, сделанные для него; и десятки писем, ежедневно получаемых массовым отделом студии «Союздетфильм», являются лучшим свидетельством горячей благодарности советских ребят тем, кто думает и заботится о них.

И ребята эти — организованный детский зритель, наполняющий залы кинотеатров, требует внимательного и бережного отношения к его нуждам и запросам, полного и безусловного учета его разумных требований. Кто же и как учитывает эти требования?

До организации студии «Союздетфильм» в 1936 году производством детских картин занимались многие студии, но все они выпускали не более 10 фильмов в год. Организация специальной детской киностудии отнюдь не снимала со всех остальных студий Союза обязанности производить детские кинофильмы. Все же с тех пор среднегодовой выпуск детских картин почти не увеличился. За три года «Союздетфильм» выпустил 32 картины, а все остальные студии страны дали советской детворе 7 картин, из которых 2 — короткометражные.

До сих пор еще не разрешен вопрос о кадрах, производящих детские и юношеские фильмы. «Союздетфильм», организованный на базе киностудии «Межрабпомфильм», имеет в своем творческом коллективе немало людей, случайных для детской кинематографии, мечтающих ставить только «большие полотна». Правда, в ожидании «полотен» эти товарищи не дарят советской кинематографии и метра детского «ситчика», хотя бы в виде короткометражки.

В чем же секрет такого упорства? Почему детская кинематография растет медленно, кадры творческих работников детского кино формируются еще случайно? Почему так мало сделано картин, и кто виноват в том, что картины эти зачастую направлены не в адрес своего зрителя? Почему очень мало сделано для реализации постановления ЦК ВЛКСМ и Комитета по делам кинематографии о перестройке работы детской кинематографии, вынесенного в августе 1939 года?

Детская кинематография лишена квалифицированной критики. До сих пор нет ни одного искусствоведа, работающего в области детского кино. До сих пор не определено, какой должна быть детская кинолента.

Разоблаченное в свое время вредительское руководство ГУК, прикрываясь вуалью «специфики», пыталось выхолостить всякое разумное содержание из детских фильмов... Надуманные герои глядели на ребенка с экрана, надуманные слова говорились ему... Детскую кинематографию насильно ориентировали на дошкольный возраст, и не случайно среди работников детской кинематографии продукция этих лет носит собирательное назва-

---

«БЕЛЕЕТ ПАРУС ОДИНОКИЙ»

Сценарий В. Катаева. Режиссер В. Легошин. Оператор Б. Монастырский. Союздетфильм. 1938 г.

ние «заячьих хвостиков». Сами ребята терпеть не могут таких картин, и всякое сюсюканье и подлаживание под «детскую психологию» вызывает бурное недовольство детской среды.

На смену ложно понятой специфике явилась точка зрения, вообще отрицающая какое бы то ни было отличие детского кинофильма от кинофильма для взрослых. Сторонники этой теории оперируют высказыванием К. С. Станиславского: «Для детей надо играть так же, как и для взрослых, только гораздо тоньше, культурнее и совершеннее». Для удобства в спорах обычно откидывается вторая часть фразы (в самом деле, где уж тут до конкуренции с Чапаевым, Великим гражданином, Учителем и пр.!), и утверждение новоявленных теоретиков выглядит примерно так: «Для детей надо ставить то же, что и для взрослых»...

Все эти споры не имели бы значения, если бы они практически не отражались на выпуске детских кинофильмов. В действительности же теория, пришедшая на смену «заячьим хвостикам», жива и поныне. Из 9 полнометражных и 8 короткометражных фильмов, запланированных «Союздетфильмом» на выпуск в 1940 году, только 2 полнометражные и 3 короткометражные ленты рассчитаны на младший и средний возраст.

Вся остальная продукция, которую выпустит киностудия «Союздетфильм», рассчитана на старших школьников — на тех, кто менее всего нуждается в специально для них предназначенных фильмах и с меньшим для себя ущербом, чем малыши, могут участвовать в просмотре произведений, созданных для массового советского зрителя.

Жизненный опыт ребенка определяется его возрастом. Активность, импульсивность ребенка выше активности и импульсивности взрослого зрителя, а эти свойства таят в себе и положительные и отрицательные стороны детского восприятия.

Почему же мы, взрослые люди, работающие в области детского кинематографа, задумываемся над подбором книг или спектаклей, которые мы хотели бы рекомендовать ребенку, и, не задумываясь, обрекаем его на необходимость просмотра всего того, что временами не под силу и взрослому зрителю?

Ведь мы же не рекомендуем десятилетнему школьнику чтения романов Толстого и Достоевского, просмотра пьес Ибсена или Гамсуна, посещения театра оперетты и чтения блестящих, но недоступных ему новелл Боккачио или Мопассана! Почему же мы допускаем, чтобы в детских кинотеатрах во время детских сеансов демонстрировались недоступные детскому восприятию фильмы, почему мы воспринимаем как должное коллективные посещения школьниками второго-третьего классов Сына Монголии, Петра I и т. п.?

Вопрос о «специфике» неразрывно связан с вопросом о тематике. Сторонники отрицания «специфики» детского фильма отрицают и тематический круг, присущий детскому кинематографу. Тематические планы студий выглядят, казалось бы, достаточно разнообразно; но ведь краткая аннотация — вещь невероятно подвижная, и на деле оказывается, что содержание фильмов, круг тем, которые должны волновать и растить ребенка в будущем, крайне однообразен и примитивен.

Еще недавно закончились съемки первого фильма о советской школе, который можно смотреть без чувства горечи и обиды за чудесную тему, испорченную узкими и холодными людьми. Этот первый серьезный и умный фильм о школе — Личное дело (сценарий В. Поташова, режиссер А. Разумный). Но людям, мало знающим круг интересов советского юношества и детворы, кажется, что два-три сценария полностью исчерпывают кладезь тематических богатств, содержащихся в материале о семье и школе, о растлевающем влиянии, проникающем иногда с улицы...

Темы, которыми живет детвора, вопросы, которые в жизни больше всего волнуют ребенка, взрослым дядям, никогда серьезно не интересовавшимся этим делом, кажутся «мелкими». События, описанные в детских сценариях, им кажутся недостаточно «драматичными». Драматургия детского фильма не волнует, и смотрят они на детский сценарий, как на произведение второго сорта... Скучное и не щекочущее их собственного эстетического восприятия.

Между тем совершенно равнодушным остается детский зритель к гладким, как полированный стол, красивым и прилизанным произведениям с выдуманными страстями и ложно понятой занимательностью.

Постановление ЦК ВЛКСМ и Комитета по делам кинематографии (август 1939 г.) о перестройке работы детской кинематографии с предельной ясностью поставило вопрос о необходимости усиления жанрового разнообразия в детской кинематографии.

Любопытен пока еще небольшой, но достаточно интересный опыт киностудии «Союздетфильм», к сожалению, еще не подкрепленный кинофильмами.

Серия «Жизнь замечательных людей»,

«ПАТРИОТ»

Сценарий А. Апсолон. Режиссер Я. Фрид. Оператор Х. Назарьян. Ленфильм. 1939 г.

«ПО ЩУЧЬЕМУ ВЕЛЕНИЮ»

Сценарий Е. Тараховской и О. Леонидова. Режиссер А. Роу. Оператор И. Горчилин. Союздетфильм. 1939 г.

работа над которой ведется в студии, познакомит юного зрителя с наиболее примечательными эпизодами жизни величайших политиков, общественных деятелей, ученых, писателей, художников и пр.

Особый интерес представляет работа над биографическими фильмами о Свердлове, о юношеских годах В. И. Ленина, о юности товарища Ворошилова.

Ведется работа над сценариями фильмов о Михаиле Лермонтове и Владимире Маяковском, о великих русских ученых и путешественниках — Седове, Миклухе-Маклае, Попове.

Подготовляется художественный киноальманах. Программа первого альманаха состоит из фильма-передовой, видовой картины, маленького документального фильма, комической, драматического этюда, киношутки, шарады, ребуса и загадки. Вся эта программа составит полнометражный фильм.

Исключительно мало сделано и в области детской комедии. Нет ни определенного круга авторов, ни понимания того, что должна представлять собой детская комедия. Еще того хуже обстоит дело с комической. Этот жанр абсолютно заброшен как в детской, так и во взрослой кинематографии, и, очевидно, требуются специальные условия для того, чтобы возбудить к нему интерес.

Совершенно заброшенным оказался так любимый детворой приключенческий жанр. С большими трудностями связана работа над научно-фантастическими фильмами.

Научной фантастикой занимаются мало и в литературе, в кинематографе же здесь — непочатый край работы.

И все же при всем этом создан ряд интересных произведений, свидетельствующих о том, как богата людьми наша страна, как велики возможности детского кинематографа, и как много может быть сделано в будущем.

Талантливая работа Марка Донского над трилогией о Горьком выявила подлинное лицо этого вдумчивого художника. Вместе с Донским вырос интересный коллектив, обещающий детской кинематографии уже сейчас новых молодых мастеров.

В детской кинематографии дебютировал и поднялся до уровня талантливого представителя нового жанра киносказки молодой режиссер Александр Роу. Выступивший впервые в 1939 году со сказкой По щучьему велению, ставшей одним из любимых фильмов советской детворы и взрослой аудитории, Роу со своим коллективом закончил сейчас работу над новым фильмом Сказка о Василисе Прекрасной и Иване — крестьянском сыне.

Успешно работает над школьным фильмом режиссер А. Е. Разумный. Личное дело — интересная и умная картина о советской школе и заслуженным будет ее успех у детской аудитории.

Интересна работа режиссера В. Легошина над первой картиной, посвященной вопросам формирования семьи и первой юношеской любви (Повесть о первой любви, сценарий Р. Фраермана).

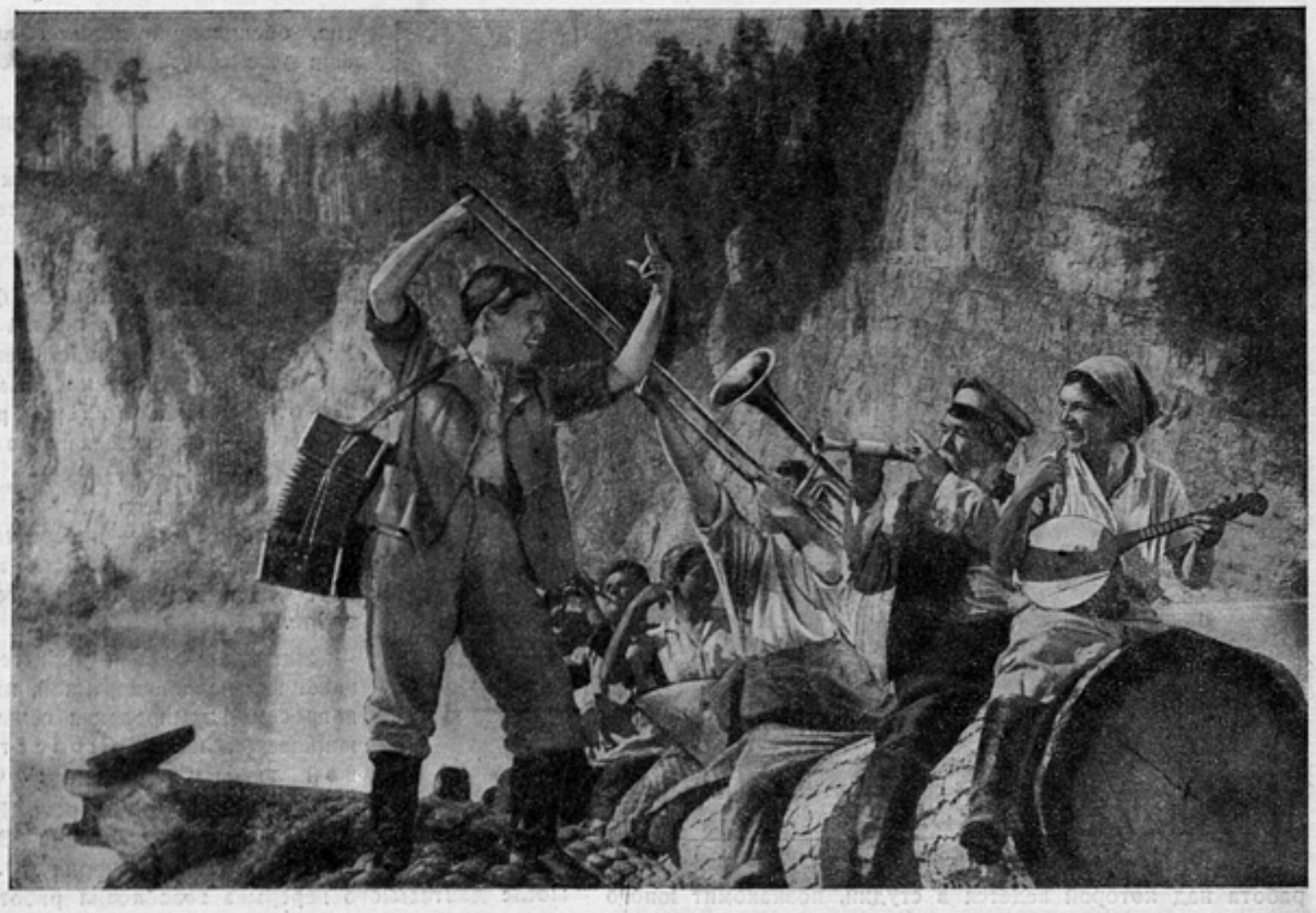
Интересна работа реж. В. Юренева над постановкой фильма Весенний поток (автор сценария Ю. Слезкин). После длительного перерыва возобновил работу над детским фильмом режиссер Ю. Васильчиков (Брат героя, сценарий Л. Кассиля).

Мастера советской кинематографии, работающие в области детского кино, несут к его юбилею, хоть и незначительные по количеству, но интересные подарки.

Хочется верить, что начало третьего десятилетия существования советской кинематографии выровняет общий фронт киноискусства и детская кинематография займет в этом фронте достойное и принадлежащее ей по праву место.

«ДОКТОР АЙБОЛИТ»

Сценарий Е. Шварца. Режиссер В. Немоляев. Оператор А. Петров. Союздетфильм. 1939 г.



Комедия, ревю, оперетта

М. Янковский

Примерно год назад я выступил в газете «Кино» со статьей, посвященной проблеме советской кинокомедии. В статье я не пытался ответить на вопрос со всей широтой, а стремился лишь утвердить один тезис: советская кинокомедия должна не пренебрегать бытовым материалом, а, напротив, черпать свои сюжеты из живой жизни.

Мысль эта вряд ли претендует на особую свежесть и дискуссионность. Тем не менее, к моему удивлению, она вызвала даже некоторое подобие дискуссии. Мои оппоненты упрекали меня в том, что я обедняю жанр, что, собственно говоря, комедийного жанра вообще нет, что «внутри» кинокомедии существует множество жанров.

В статье одного из моих оппонентов — Е. Вейсмана «Признаки комедии» (газета «Кино» № 48 от 17 октября 1939 г.) содержится следующее утверждение:

«Комедия — это не жанр, а вид киноискусства, имеющий множество разнородных жанров».

Я позволю себе не согласиться с ним.

Зачем походя ломать вполне жизнеспособную искусствоведческую терминологию? Разве она опрокинута жизнью? Разве в театре и в кино произошли такие события, которые позволяют говорить о коренной ломке художественных жанров? Конечно, нет.

Несмотря на изменение материала, с самими жанрами ничего не произошло.

Чем же вызвана подобная «ревизия» термина, повидимому, имеющая известное хождение в кинокругах? Чем она может быть оправдана?

Кинокомедия не является наследницей древней аттической комедии. Ее вдохновителями не были ни Аристофан, ни Еврипид, ни Менандр.

Е. Вейсман оскорбился за нее, за жанр в целом. Он упрекнул меня в том, что я осмелился в перечислении комедиографов начать с Мольера, а кончить... водевилистами. Е. Вейсман, повидимому, вполне искренне убежден, что Мольер этим соседством оскорблен.

Как ни прискорбно для принципиальных отвергателей «легкой комедии», но подобный ряд вполне закономерен вне зависимости от того, на какой ступеньке располагаются персонажи.

Мольер, Лесаж, Фавар, Пирон, Ваде, Панар, водевилисты буржуазной Французской революции, Скриб... Такой ряд существует. Но ряд не предполагает обязательного знака равенства между близкими и дальними соседями. Ряд свидетельствует лишь о единой линии развития.

Комедия Мольера, подготовленная итальянской комедией масок и испанской комедийной драматургией, в дальнейшем развитии и видоизменении привела к бытовой комедии Скриба. Это — бесспорный факт, и не считаться с ним не целесообразно. Комедия подверглась за свое более чем вековое плавание по истории французского театра очень сильной деформации, настолько сильной,

---

«ВОЛГА-ВОЛГА»

Автор-режиссер засл. деят. иск. Г. Александров. Оператор Б. Петров. Мосфильм, 1938 г.

что Е. Вейсман оскорбился за Мольера. Но при всем том она продолжала оставаться комедией.

В том-то и сила живых жанров, что они обладают способностью «перестройки» в соответствии с требованием жизни, истории, что они эволюционируют, причем, подчас, как известно, коренным образом меняется даже содержание термина...

Но как раз содержание термина «комедия» не изменились, начиная с Скриба, о котором выше говорено.

Почему я счел нужным напомнить о нем? Потому, что он тоже, по-своему, но всегда отталкивался от быта. Его сюжеты и образы позволяют при критическом их рассмотрении воссоздать облик буржуазной Франции послеНаполеоновского периода. Вся французская комедия прошлого столетия строилась на чисто бытовой тематике. По тому же пути шла и русская комедия. По тому же пути идет и советская комедия: она очень не похожа на пьесы Скриба (равно, как и Мольера), но в основе ее лежит жизнь в наиболее типических проявлениях, т. е. быт. А это — главное.

Впрочем, и советская трагедия — пока в зачаточных ее проявлениях—тоже мало похожа на трагедию не только греков, но и французов XVII века. Но кто лишил ее права называться трагедией?

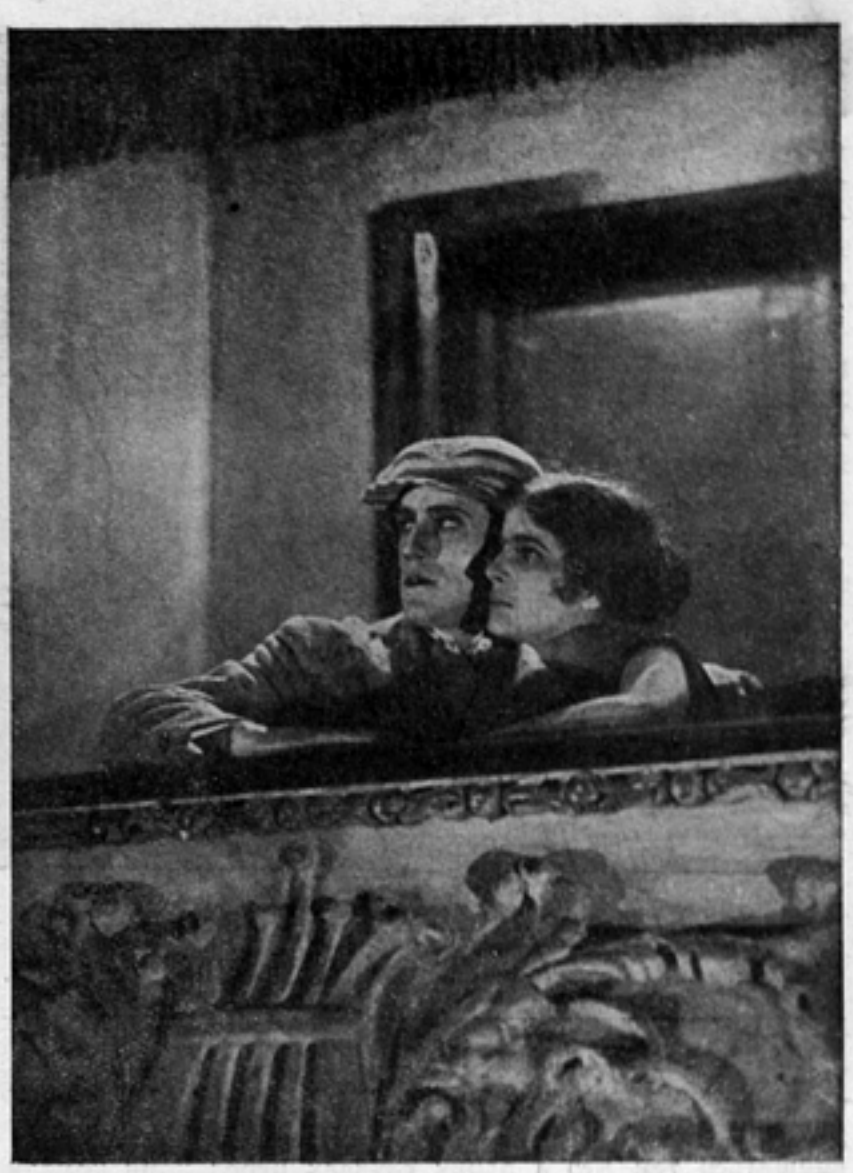
То же самое, только по-иному, произошло с кинокомедией. В очень короткий срок — отнюдь не два века — она сильно деформировалась под влиянием факторов иного порядка и деформировалась так, что Е. Вейсман пожелал отнять у нее право называться жанром.

Что же произошло?

На Западе кинокомедия приобрела союзника в лице музыки. Ее неразлучным спутником стала песенка. Внедрение песенки в ткань не только пленки, но и сюжета, придало комедийному сюжету многие черты оперетты.

Так и будем говорить: наряду с кинокомедией существует и киноопереттa. Это относится, в частности, к фильмам с участием Франчески Гааль, сыгравшим заметную роль в работе части советских сценаристов.

Ряд специфических жанровых черт характеризует оперетту в кино. В ней появляется лейтмотив. Песенка играет сюжетно организующую роль. Она характеризует героя—героиню. Она окрашивает игровой эпизод эмоционально. Скрещение тем позволяет привлечь музыку в моменты кульминации или сюжетного поворота.



«ПАПИРОСНИЦА ОТ МОССЕЛЬПРОМА»

Сценарий А. Файко. Режиссер и оператор Ю. Желябужский. «Межрабпом-Русь». 1924 г.

Да и самый строй сюжета подобного сценария типичен для оперетты. В ней закономерно сочетание развернутой лирики с буффонадой.

В угоду бытующей традиции фабула держится на эксцентрическом характере героини: она эксцентрична даже в лирических эпизодах. Это — дань моде.

Американская киноопереттa пошла еще дальше. Она сделалась гибридом оперетты и ревю. Она стала киноревю. Использовав безграничные возможности экрана, Америка создала особенно изощренную эксцентрическую драматургию, в которой сюжетная сторона отодвинута на задний план монтажом аттракционов. Так и будем говорить: одна из характерных разновидностей американского кино — оперетта-ревю.

В других случаях американская кинематография отказывается от приедающегося уже мюзикхолльного крошева и и создает произведения типа блестящих комедий Рискина. Но, повидимому, удельный вес этих замечательных во многом произведений остается в американском кино незначительным.

«ПРОЦЕСС О ТРЕХ МИЛЛИОНАХ»

Автор-режиссер засл. деят. иск. Я. Протазанов. Оператор П. Ермолов. «Межрабпом-Русь». 1926 г.

«ВЕСЕЛЫЕ РЕБЯТА»
Автор-режиссер засл. деят. иск. Г. Александров. Мосфильм. 1934 г.

Таким образом в кино мы имеем дело не только с комедией. А когда мы имеем дело с нею, мы не должны смущаться тем, что в одних случаях перед нами комедия интриги, в других — комедия характеров и т. д. Соответственно избранному направлению будет строиться и само произведение.

Но во всех случаях комедия остается комедией, оперетта — опереттой, ревю остается ревю. Очень хорошо, что внимание киноработников привлекают разные жанры.

Поэтому не говорите, что кинокомедии как жанра не существует. И не путайте различных жанров: каждый из них требует своей сюжетики, своей «нагрузки», каждый из них преследует различные цели.

Если вы хотите направить дискуссию по правильному руслу, договоритесь, о чем вы спорите: о комедии, оперетте или ревю. И о каждом жанре мы будем говорить по-своему.

Эти жанры, хоть они и родственны друг другу, путать нельзя, нецелесообразно, неплодотворно для самой кинематографии. Ведь не путают же в театре комедию, оперетту, комическую оперу, водевиль и фарс, хотя все они вышли из одного корня.

Я возвращаюсь к дискуссии, которая развернулась в газете «Кино», только потому, что, толкуя о кинокомедии, у нас сплошь да рядом говорят о разных жанрах, аргументируют разнокачественными величинами.

Девушка с характером — это одно, а Веселые ребята — совсем другое. Опровергая Девушку с характером, нельзя аргументировать Веселыми ребятами. И наоборот.

На страницах «Искусства кино» мне уже приходилось высказываться о работах Г. В. Александрова. Он имеет апологетов и принципиальных противников. Интересно, что те и другие группируются в зависимости от того, признают ли они правомерность существования в кино жанра ревю. Ведь Александров, хочет ли он того или нет, работает именно в этом жанре!

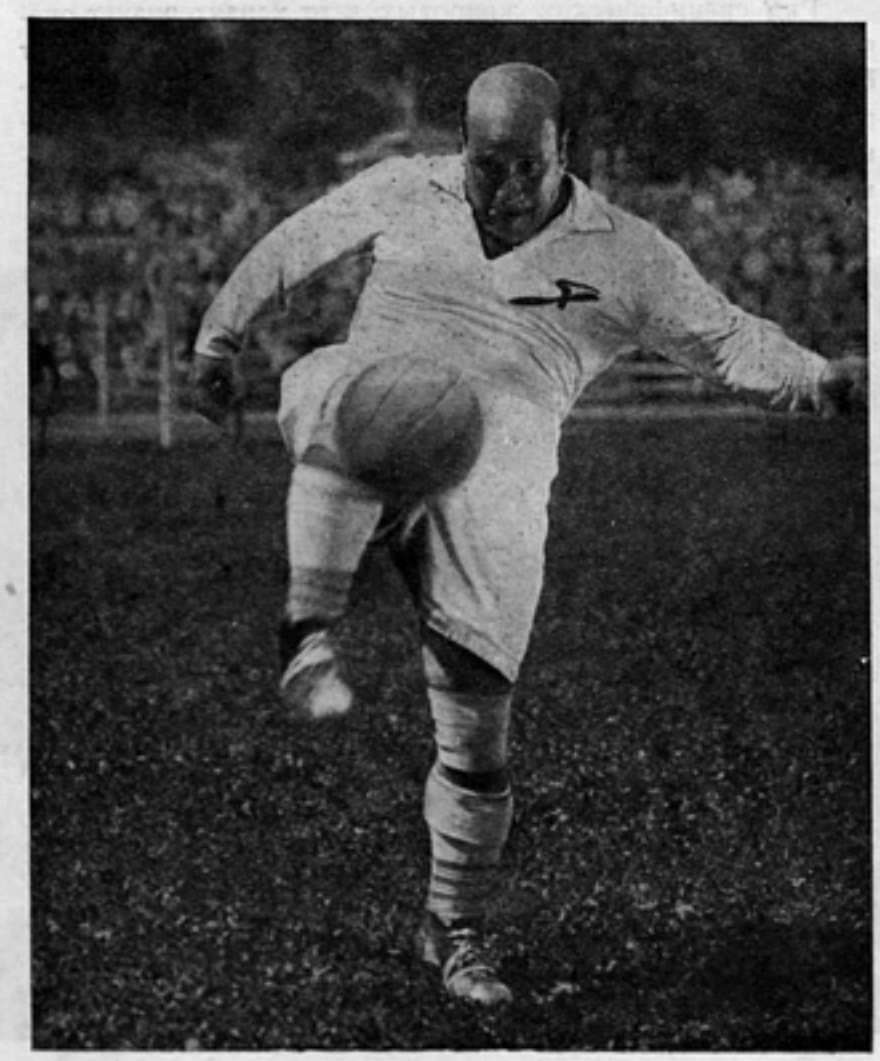
Поэтому и судить его нужно именно по законам самого жанра. Можно говорить о том, насколько закономерно то, что делает в советском кино Александров, можно говорить о том, не чрезмерно ли сильно влияла на режиссера американская традиция. Но надо при этом иметь в виду, что судить Александрова следует за работу именно в области киноревю. А не в комедии. А не в трагедии.

Было бы скучным трюизмом доказывать, что ревю имеет право на существование в советской кинематографии. И что, следовательно, следует быть благодарным Г. Александрову за то, что он экспериментирует в том жанре, который до него не привлекал внимания кинематографистов.

Но, мне кажется, что Г. В. Александров разделяет судьбу своего соавтора И. О. Дунаевского, чье творчество, столь популярное в стране, тоже оценивается иными «жрецами» скептически, подчас даже пренебрежительно.

Дорогие товарищи, мы все уважаем Чапаева, Великого гражданина и другие замечательные фильмы, созданные нашей кинематографией, но позвольте параллельно думать о задачах советского кино и в иных жанрах. Разрешите рассказывать и о Стрелке и ее друзьях, и о героях Цирка. И рассказывать весело, с забавными трюками, с остро «завинченными» поворотами

«ВРАТАРЬ»
Сценарий Л. Кассиля и М. Юдина. Режиссер С. Тимошенко. Оператор В. Данашевский. Ленфильм. 1936 г.



интриги. Советский зритель умеет не только следить с захватывающим вниманием за борьбой большевика Шахова с врагами народа, но и заразительно-весело смеяться над экстравагантными приключениями своих друзей, захвативших экран для веселой шутки.

Поэтому Александров прав, избирая в качестве основного для себя жанра—обозрение. Весь вопрос только в том, как он работает в этом жанре и куда он его ведет.

Для Александрова характерен постепенно ослабевающий интерес к стилистике западного киноревю. Но вместе с тем он продолжает цепляться за ставку на «стар» в импортной транскрипции. Он подчиняет этой ставке сюжетику своих сценариев и характеристику своих героинь: эти элементы его сценариев являлись до сих пор в его картине главными, сближая его фильмы с американской или вообще западной традицией.

«ЦИРК»

Автор-режиссер засл. деят. иск. Г. Александров. Оператор Б. Петров. Мосфильм. 1936 г.

Отсюда недостаточное реалистическое зерно его сценариев, которое в какой-то степени снижает, думается, производимую им ценную и важную для советской кинематографии работу.

Я нарочно останавливаюсь сначала на том, что мне кажется в творчестве Г. В. Александрова самым слабым, потому что в целом считаю его работу в высшей степени плодотворной и хочу видеть его полностью освободившимся от импортных влияний.

Они существуют, эти влияния. Обратимся к первой решающей детали.

Кто обычная героиня картины Александрова?

Это «звезда театра» в любой мутации. Это домработница, ставшая певицей джаза, это артистка варьетэ, это письмоносец, которая все равно — «стар». Но как раз такова и героиня западного ревю. Последняя — во всех случаях жизни эксцентрик. Там этот тип женщины — самый «привлекательный», а ее карьера — самая «ослепительная». А у нас?

Но Александрову казалось, что сделать свою героиню артисткой мюзикхолла — значит облегчить возможность привлечения мюзикхолльных приемов в кино. Ему казалось, что сделать героиню певицей — значит облегчить и узаконить появление в кино музыки. Но одновременно это значит обеднить жанр, в котором работает Александров.

Нужно мучительно выискивать в нашей действительности такие ситуации, которые позволили бы Стрелке стать «стар». Нужно пренебречь требованиями правды, чтобы домработницу поместить в атмосферу тех экстравагантностей, в которую помещает ее режиссер.

Странно, что Г. В. Александров считает Цирк наименее значительной из своих работ. Ведь именно Цирк, хоть внешне он больше других картин сделан в «импортной» традиции, — наиболее органическая и реалистически оправданная из картин Александрова, в которой правдивы не только ситуации, но и чувства героев.

А в целом советская действительность (простите, но хочется опять сказать — быт!) в картинах Г. В. Александрова «сдвинута» до такой степени, что воспринимается только как условный повод для буффонады.

Веселые ребята существуют на советской почве условно. Пусть место действия картины именуется советским курортом, пусть даже во избежание неприятностей подчеркнуто, что дело происходит во время нэпа, — все равно в реальность атмосферы поверить крайне трудно. Пусть Утесов именуется пастухом колхоза, а его партнерша Л. Орлова — домашней работницей, пусть артисты самодеятельного джаза (в эту самодеятельность трудно поверить) живут в каком-то общежитии, а затем проникают в советский мюзикхолл, — все равно зритель не может ассоциировать все происходящее с нашей действительностью.

Спрашивается, в чем же секрет успеха Веселых ребят? В том, что картина заменила собой какую-то заграничную? Нет, отнюдь не в этом.

Секрет популярности картины в общей подкупающей мажорности тона, в оптимизме, в звонких песнях, несущихся с экрана прямо в народ, в том, что ее герои, весело и не смущаясь, преодолевают множество препятствий. Проще говоря, в том, что, как доказали Александров, Дунаевский, Лебедев-Кумач вместе с актерами, — «песня строить и жить помогает». А когда к этой песне прибавляется веселый сюжет, хорошая актерская игра и мастерское владение секретом остро-занимательного приключенческого эксцентрического фильма, — то все вместе взятое делает Веселых ребят интересной работой советской кинематографии.

В чем секрет огромного успеха Цирка? В том, что картина из жизни иностранной «стар» заменила собой заграничную? Нет, не в этом.

В Цирке Александрову и его сценаристам удалось добиться серьезного завоевания. Они преодолели традицию американского киностандарта и сумели в пределах традиционной сюжетной схемы провести большую идею интернациональной солидарности. Идея эта проведена с большим тактом и, что не менее важно, средствами избранного жанра. Органичность сюжета и через сюжет проведенного идейного замысла, — вот что делает Цирк самой замечательной работой Александрова.

«ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ»

Сценарий Г. Мдивани. Режиссер Д. Рондели. Оператор Б. Буравлев. Тбилисская студия. 1937 г.

«ДЕВУШКА С ХАРАКТЕРОМ»

Сценарий Г. Фиша и И. Склюта. Режиссер К. Юдин. Оператор Т. Лебешев. Мосфильм. 1939 г.

Он ценит ее меньше других. Почему? Да потому, что внешне она сделана в «чистой традиции» и для него, советского художника, не представляет слишком большого интереса из-за легкости преодоления материала.

Для Александрова самая интересная, с его точки зрения, работа — Волга-Волга. Почему? Да потому, по-видимому, что в основе фильма лежит подлинная советская действительность, реальный быт. И потому, с другой стороны, что здесь решены формальные задачи неизмеримо большей трудности, чем в предыдущих. Но что же делать, если Волга-Волга (которую я не склонен отвергать и сбрасывать со счетов, как это делают многие кинематографисты) в сюжетном отношении, в строении самого сценария — вещь наиболее рыхлая и аморфная.

Мало того. Произошла характерная неприятность. Александров не сумел сочетать закона отражения реальной жизни с законом эксцентрического формального приема.

В начале картины все хорошо и убедительно. Но «чем дальше в лес, тем больше дров». Чем больше эксцентриады вносится в сюжет, тем более сюжет теряет черты полной реальности. Трюк вытесняет живую жизнь. Образы развиваются не в соответствии с законами жизни, а повинуясь законам, диктуемым приемом.

Все же Александровым сделано чрезвычайно много. Он — до сих пор единственный из кинематографистов — с выдающимся мастерством делает «веселое дело». Он — первый — до сих пор единственный — знает, что делать в кино с композитором. Он, наконец, первый широко открыл двери на наш экран веселому фильму.

И этого мало. При всех недостатках, идущих от непреодоленной еще до конца западной традиции, Александров нашел секрет оптимистического искусства, в котором есть неповторимые наши, советские черты. Ведь несмотря на оторванность героев первых его двух картин от реальной бытовой почвы их поведение и мотивировки поведения таковы, что легко транспонируются в нашу действительность. И если Александров найдет путь к подлинному отражению нашей жизни в своих картинах, — имя этого режиссера станет одним из прославленных имен в киноискусстве страны, которая ценит все жизнерадостное и бодрое.

Возникает естественный вопрос. Если Александров будет искать свои сюжеты в подлинной жизни, не придется ли ему отказаться от жанра ревю?

Во-первых, сам Г. В. Александров, я полагаю, не считает, что ревю — единственный жанр, которому он хочет посвятить свою дальнейшую творческую жизнь. Во-вторых, жанр этот вполне закономерен и на советском материале. Весь вопрос только в том, что нельзя наперед создавать схему ревю, а потом начинять ее материалом. Несомненно, что использование приемов ревю как средств специфической выразительности вполне возможно, но роль этих приемов — подчиненная.

Приведу пример. На ленинградской киностудии снимается фильм Аринка. В сценарии фильма есть одна деталь: авторы наперед задумали, что их героиня будет «советской Франческой Гааль» (впрочем, причем здесь авторы? На многих киностудиях сценаристов просят: пусть в вашем сценарии будет, так сказать, своя Франческа). Их героиня добивается правды преимущественно экстравагантными путями. Хотя это не Вероника, не Катерина, не Петер. Хотя в советских условиях это вовсе не обязательно.

Получилось смешно, но... не к выгоде для общего замысла. Ибо портретное сходство с Гааль не вызвано к жизни сущностью интересно развивающегося образа героини. В итоге в сценарии (по крайней мере, на том этапе, который мне известен) Аринке приходится прямолинейно переходить от эксцентрики к борьбе с диверсантами. Не чрезмерно ли это? Сказанное не снижает общей положительной оценки сценария, но деталь с «советской Франческой» характерна как факт «заноса» традиций, не органичных для данного произведения, для избранного авторами жанра.

Вообще непонятно, как сначала возникает идея формы, а затем уже идея образа. Это, думается мне, творческий процесс наизнанку. Но он, как видно, имеет место. И когда сейчас Г. Александров сам начинает понимать, что он перегрузил свой фильм Волга-Волга аттракционами, то это запоздалое откровение — результат пересмотра излюбленных ранее путей.

В этой связи следует сказать несколько слов о фильмах И. Пырьева.

Избираемый им материал до конца бытовой, до конца реалистический. Колхоз и его люди — сфера, которая питает сюжеты Богатой невесты и Трактористов. Эти люди обаятельны и они правдиво охаракте-

ризованы. Это люди социалистической деревни — новые, передовые люди наших дней. Е. Помещиков и И. Пырьев рисуют их красками яркими и веселыми, жизнерадостными. Я думаю, что танкист Клим — один из самых обаятельных образов, созданных нашей комедийной кинодраматургией. Убедительны и типичны мотивировки поведения пырьевских героев, вызывает сочувствие их лиричность. Трактористы — картина, сделанная поэтически. В этом ее очарование.

Но почему у Пырьева так велико неверие в силу комедии? Почему он насильно уводит своих героев из этого чудесного жанра в другой, где они подчас чувствуют себя хуже, — в оперетту?

Братья Покрасс написали для этого фильма немало хорошей, запоминающейся музыки. Но к чему в Трактористах так много пения, которое подчас включено в действие вопреки элементарному закону динамики и темпа в развитии сюжета и образа? Почему нужно петь во что бы то ни стало? Потому только, что «хороший тон» александровских картин требует, чтобы композитору было предоставлено почетнейшее место?

Но, позвольте, товарищ Пырьев, жанр-то у Александрова другой! Работайте в том жанре, который вы избрали, и не повторяйте чужих приемов. Ведь у вас же есть свой собственный язык — хороший и теплый, не изменяйте же ему.

В таких случаях решает чувство меры.

Если вы беретесь за бытовую лирическую комедию, почему вы считаете, что лирика — это то, что обязательно поется? Почему вы считаете возможным задержать течение ситуации и развитие образа вокальной вставкой, к тому же поручаемой, повидимому, другому исполнителю?

Не потому ли, что в кино принято все веселое сдабривать начинками из других жанров? Не потому ли, что Волга-Волга именуется музыкальной комедией, музыкальной комедией именуются и Трактористы, хотя в первом случае мы имеем дело с ревю?

Жанры у Александрова и у Пырьева разные, а выразительные средства подчас однотипные. В этом — беда многих кинофильмов, причисленных по признаку их веселости к рангу комедии.

Так случилось и с Тайгой золотой, картиной, которая прошла незамеченной, хотя в ней было немало элементов ценного и интересного.

Погодин начал свой сценарий с приема советской сказки, с советских «Черевичек». Соответственно этому он правомерно привел в сценарий чорта и советскую Оксану, правомерно заставил героя добиваться не черевичек, царицы, а шубы английского короля и т. д.

Этот прием советской сказки, кажется, напугал кого-то из помощников заведующего сценарным отделом Ленфильма, и некоторые подробности сюжета стали изыматься на ходу. Наряду с этим началось «оправдание» сюжета. В чем оно выразилось?

Отсутствие юмора у отдельных помощников заведующего сценарным отделом привело к тому, что из лучшего золотоискателя герой картины прямолинейно обратился в стахановца. Но стахановца трудно изображать в сказке. И бедная сказка пошла на постепенную ликвидацию. Чорт пришел к стахановцу в гости во сне, вылезал из кувшина, прятался в печи, пел и уморительно вел себя, но герою (Тенину) нечего было делать с чортом (Каюковым). Ибо все дальнейшее течение жизни нашего героя было устремлено в совершенно другом направлении.

«БОГАТАЯ НЕВЕСТА»

Сценарий Е. Помещикова. Режиссер И. Пырьев. Оператор В. Окулич. Киевская студия. 1938 г.

«ТРАКТОРИСТЫ»

Сценарий Е. Помещикова. Режиссер И. Пырьев. Оператор А. Гальперин. Московская и Киевская студии. 1939 г.

Это очень мило, что ему в походе по тайге повстречался ученый медведь, грациозно пивший водку и безропотно таскавший рюкзаки. Но в ситуации, где герой занят настоящим стахановским делом, медведь ни к чему.

Мертвый тянул живого в Тайге золотой. Остались в сценарии рудименты советской сказки про чорта и шубу английского короля, но сам сюжет повернулся от сказки на 90 градусов. И чорта жалко, и жалко слэвного ученого медведя.

Фильм оторвали от первоначального жанрового замысла, а следы ранее заданного назначения остались, как белые нитки на сметанном пиджаке.

Договоримся же, что существуют в кино различные веселые жанры. А не только комедия «вообще», которая не то жанр, не то не жанр.

Пырьев создал две хорошие картины из жизни социалистической деревни. Честь и хвала ему за это. Но тот же Пырьев спутал различные жанры и повел комедию на путь оперетты, стал искать эксцентрических путей для разрешения бытовых сюжетов. Поэтому полной гармонической целостности своих произведений он еще не добился. Александров точно знает, в каком жанре он работает. Но формальные особенности избранного им жанра он до сих пор выдвигал на первые позиции, из трюка делая «снайпера».

Он думал, что секрет смешного — главным образом в трюке, в экстравагантном положении, и принес в жертву приему бытовую убедительность. Нужно ли доказывать, что это противоречит реалистическому искусству?

Кто-то из оппонентов в дискуссии газеты «Кино» отнес меня к лику апологетов легкой комедии. Пусть будет так. Я писал действительно о легкой комедии и только о ней.

Я хотел, чтобы и в легком жанре (а теперь он не зазорен, товарищи оппоненты!) действовали законы реалистического искусства. Я предлагал опору делать на быт, на реальную жизнь людей нашей эпохи, а не на трюк. Пусть меня относят к сонму «бытовиков». Все равно, только жизнь дает толчок к идее, теме и сюжету художественного произведения. Только жизнь дает материал для характеристики героя, для коллизии, для развязки.

Я продолжаю оставаться на старой позиции. Я хочу, чтобы о каждом жанре говорили, как о жанре, о каждом произведении с позиции того жанра, который избран художником. Это элементарно для любой отрасли художественной критики. Это должно стать элементарным и для кинокритики, хотя в кинематографии еще нет четкого жанрового размежевания не из-за специфики экрана, а вследствие молодости кино и первых шагов веселых жанров на нашей почве.

Александров, Пырьев, Медведкин (каждый по-своему и на разных уровнях) для меня такие же новаторы и передовики, как те весьма уважаемые художники, которые работают над масштабными полотнами. Нет плохих жанров, есть плохие картины.

И, наконец, всегда, при всяких обстоятельствах, даже в ревю, я хочу видеть реальных людей, помещенных в реальные условия и совершающих реальные поступки. Я хочу, чтобы из жизни, из быта были взяты те «положения», в которые по воле сценариста и режиссера попадают герои «легкожанровой» картины. Целью искусства, советского художника является раскрытие средствами данного жанра наиболее красочных сторон нашей действительности, ее людей, ее дел.

А жанр определяется в результате. Ибо — прежде сюжет, тема, после — жанр. А не наоборот.

Культура оператора

М. Каплан

История советского операторского мастерства, начиная от первых робких, еще несовершенных работ периода гражданской войны, есть история принципиальной, последовательной, непрерывной борьбы за реализм в изобразительном построении фильма.

На протяжении славных двадцати лет в борьбе за очищение операторского искусства от всего наносного и случайного, от всего, что уводило изобразительную трактовку фильмов с прямого, единственно правильного пути, ведущего к социалистическому реализму, в этой борьбе было много поражений, но еще больше блистательных побед.

Тем радостнее отметить, что к двадцатилетнему юбилею советской кинематографии отряд советских операторов пришел художественно сплоченным, как никогда творчески активным коллективом, с большими производственными победами, с заманчивыми необъятными перспективами.

В короткой журнальной статье невозможно осветить все проблемы, неизменно возникающие при рассмотрении вопросов изобразительного искусства в кинематографе. Попытаемся выделить только узловые, решающие пункты, охарактеризовать основное, с чем пришли операторы к юбилею советской кинематографии. Если попытаться коротко охарактеризовать это основное и решающее, начиная от несовершенных натуралистических работ операторов первых лет советского кино, через серьезные ошибки и срывы периода «интеллектуального кинематографа» 1925—1931 годов к сознательной борьбе за передачу жизненной правды, то мы увидим, что это решающее выражается в стремлении к овладению реалистическим методом в изобразительной трактовке фильмов.

Крупнейшие мастера советского операторского искусства—А. Москвин, Э. Тиссэ, В. Гарданов, последние работы которых являются лучшими образцами современных изобразительных устремлений в операторском мастерстве, в свое время отдали дань модным некогда течениям импрессионизма и экспрессионизма. Они своим успехом обязаны именно тому, что освободили свое искусство от внешне эффектных, но ложных по существу построений, совершили сложный процесс внутренней творческой перестройки и в последних работах выступили с отчетливо выраженными тенденциями реалистического плана.

К периоду возникновения звукового кино советские операторы твердо осознали необходимость творческого перевооружения.

Классические образцы операторского мастерства периода немого кинематографа (работы Тиссэ в Броненосце Потемкине, Головни в Матери, особенно работы того же Тиссэ в Октябре и Генеральной линии, Москвина—в ряде картин от Чортова колеса до Нового Вавилона, Гарданова — в Фрице Бауэре и Плотине) при всех крупнейших формальных достижениях не могли все же удовлетворить ни запросам кинематографистов, ни новым творческим задачам, которые в связи с приходом звука в кино властно выдвигала сама жизнь.

Формалистические тенденции, возникшие, с одной стороны, как реакция против натурализма в ранних работах советских операторов, с другой — как реакция против равнодушия и самоуспокоенности в операторском искусстве этого периода (ровное, мало акцентированное освещение, бесстрастно уравновешенная композиция, всегда одинаково резкий, граничащий с жесткостью, оптический рисунок), — тенденции эти к последним годам немого кинематографа стали серьезной опасностью.

Потоки световых бликов, почти всегда неоправданных ситуацией и действием, в неожиданных и сложных сочетаниях заполнили экран. Основным методом работы операторов стали усложненные световые комбинации, пе-

«МАТЬ»
Сценарий засл. деят. иск. Н. Зархи. Режиссер В. Пудовкин. Оператор засл. деят. иск. А. Головня. «Межрабпом-Русь», 1926 г.

«ОКТЯБРЬ»

Авторы-режиссеры засл. деят. иск. С. Эйзенштейн и засл. деят. иск. Г. Александров. Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Совкино. 1927 г.

редающие вечерние и ночные эффекты, представляющие максимум возможностей для самодовлеющей игры бликов и темных тонов, создание нескончаемых, затейливых по конструкции свето-теневых построений.

Композиция кадра, довольно неожиданно порвав с устойчивыми неподвижными традициями первого периода, стала излишне изысканной у наиболее выдающихся мастеров-операторов и явно замысловатой — у ярых эпигонов, стремившихся во что бы то ни стало быть «новаторами» в своих работах.

Объектив киноаппарата перестал быть равнодушным наблюдателем и фиксатором действия; стремясь к оригинальным, усложненным композициям, глаз кинокамеры начал смотреть резко снизу или сверху, лишь изредка пользуясь промежуточными положениями. В результате получались острые, динамические построения, неожиданные точки зрения, внешне эффектные, но неоправданные ракурсы.

Оптический рисунок фильмов — еще недавно жесткий и конкретный, до предела выявляющий линейное строение кадра, обнажающий конструкцию изображения от переднего до самого заднего плана, — стал расплывчатым, линия как решающий элемент композиционного построения начинает исчезать, затушевываться, оставляя вместо себя неопределенное световое пятно.

Все это предопределило и перемену оптики, применяемой операторами. На смену резко рисующим, мало светосильным объективам Цейсса, Росса и Герца, работу которых операторы диафрагмированием действующего отверстия доводили до высшей степени резкости и определенности, пришли Тахары, Рошеры и монокли, т. е. как раз та оптика, которая у кинематографистов носит название «мягко рисующей» и действительно дает на экране смягченный оптически рисунок. Она — эта оптика — позволила добиться противоположного линейному живописного построения изобразительных элементов фильма.

Вспомним десятки выдающихся фильмов, в которых эффектное, построенное на резких столкновениях света и тени освещение подчеркивается неуравновешенной, ракурсной беспокойной композицией, где стираются конструктивные элементы кадра, где отсутствует линия, способная ориентировать глаз зрителя в потоке световых, композиционных и оптических построений. Такое зрительное оформление фильмов стало отходить от передачи жизненной правды, не говоря уже о передаче сценарного содержания, все более превращаясь в средство самодовлеющего разрешения отдельных формальных задач. Сама жизнь настоятельно выдвигала требование положить конец такому разрешению. С появлением звука в кино положение изменилось коренным образом и на изобразительном фронте кинематографа. В развитии советского операторского искусства началась новая эра.

Появление звукового кино оказало решающее влияние не только на работу операторов, но и на другие категории творческих работников. Совершенно ясно, что увлечение формально-изобразительными моментами не имело бы места, если бы оно не соответствовало полностью установкам других творческих работников — сценаристов, режиссеров, художественных руководителей

«ШИНЕЛЬ»

Сценарий Ю. Тынянова. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Операторы А. Москвин и Е. Михайлов. Севзапкино. 1926 г.

фабрик, которые проводили такие же художественные установки. Главнейшие из них заключались в отрицании ведущей роли актера и в связи с этим в недооценке создания в фильме человеческих образов, в приписывании чрезмерного значения монтажу. Отсюда возникало излишнее увлечение монтажными формулами и равнодушие к созданию крепкого драматургического костяка фильмов. Все это уводило киноискусство от реалистического показа действительности в дебри самодовлеющих формальных исканий.

С приходом звука в кино, и в особенности после исторического постановления ЦК ВКП(б) о перестройке работы литературно-художественных организаций от 23 апреля 1932 г. советская кинематография решительно пересматривает творческие установки. На первое место выдвигается создание живых человеческих образов, крепкое драматургическое построение, основанное на познании реальной действительности стремление к отображению самой жизни. В связи с этим и зрительное оформление фильмов должно было принципиально измениться. Так же решительно, как в других областях творческой жизни, совершается процесс перестройки и пересмотра художественных воззрений и в среде операторов.

Необходимость всестороннего показа актера, непрерывность кинематографического действия, стремление к жизненной правде, заставляют операторов выступить с новыми средствами художественного воздействия. Эффектное, основанное на любовании игрой света и тени освещение исчезает, уступая место более спокойной, но и более вдумчивой работе со светом, в которой начинают явственно проступать реалистические тенденции. Композиция теряет свой неуравновешенный динамический характер, она подчиняется задаче создания в картине актерского образа. Оптический рисунок кадра теряет свой расплывчатый характер; исчезает чрезмерная мягкость, вновь появляется линия, правда, в совершенно новом качестве. Это уже не грубоватый жесткий рисунок, к которому мы привыкли в первые годы советского кинематографа, — это рисунок, основанный на линейных началах, в котором линия не подчиняет себе все в кадре, не засушивает изображения, но в меру смягченная и в то же время достаточно четко выраженная, ведет глаз зрителя от частного к общему, тактично затушевывая второй и третий планы, постепенно теряясь и исчезая в глубине кадра.

Имена, которые мы вспоминаем, говоря о периоде немого кинематографа, не потеряли своего ведущего значения и до сих пор. Именно те же ведущие мастера немого кино — А. Москвин, Э. Тиссэ, В. Гарданов — в борьбе за овладение реалистическим методом добились крупнейших успехов. Вслед за ними выступает ряд талантливых и способных мастеров советского операторского искусства: Головня, Волчек, Косматов, Гиндин, Фельдман, Наумов-Страж — в Москве; Мартов, Сигаев, Беляев, Кальцатый, Гинцбург, Раппопорт — в Ленинграде; Екельчик — в Киеве; Дигмелов и Поликевич — в Тбилиси.

Этих мастеров, имеющих за плечами до двух десятков картин или снявших два-три фильма, объединяет стремление к единой цели, стремление выявить на экране подлинную жизнь.

Зрительное оформление фильма, исходящее из раскрытия сценарного замысла, черпающее свои художественные установки в драматургии вещи, основанное на глубоком изучении действительности, стремящееся максимально раскрыть и донести до зрителя человеческие образы в картине, — таково изобразительное искусство кинематографа, к которому различными путями пришли сегодня советские операторы.

«АЭРОГРАД»

Автор-режиссер засл. деят. иск. А. Довженко. Операторы М. Гиндин и засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Мосфильм. 1936 г.

«ПЕТЕРБУРГСКАЯ НОЧЬ»

Сценарий В. Строевой и С. Рошаль. Режиссеры засл. деят. иск. Г. Рошаль и В. Строева. Оператор Д. Фельдман. Мосфильм. 1934 г.

Ряд мастеров, работавших еще в период немого кино, сумел освободиться от своих прежних установок и возглавить борьбу за новое качество зрительного оформления фильмов.

А. Москвин в Одной и особенно в трилогии о Максиме дал ясную, лаконичную и в то же время взволнованную и страстную фотографию, где за внешне уравновешенным освещением и малоакцентированной композицией, явственно ощущается огромное внутреннее напряжение художника. Он сумел настолько переродиться творчески, что в его последних фильмах ничто не напоминает нам создателя внешне эффектных зрительных построений фильмов СВД и Новый Вавилон.

Но Э. Тиссэ и особенно В. Гарданов, творчески переосмыслив свои прежние работы, сохранили многое из

своего прежнего арсенала средств художественного воздействия, давая их в совершенно новом качестве. Ни В. Гарданов в Грозе и Петре Первом, ни Э. Тиссэ в Александре Невском не отказались от подчеркнутого освещения и динамического построения композиции, но они находят для них принципиально новое назначение, отличное от того, которое эти изобразительные приемы имели в Фрице Бауэре, Октябре или Старом и новом. У Гарданова и Тиссэ в период звукового кинематографа мы находим освещение пятнами, резкую светотень, подчеркнутые композиции и ракурсы. В Грозе и Петре Первом в большинстве случаев — контрастное световое построение, приглушенная игра бликов, колеблющееся мерцание атмосферы, где свет, льющийся неширокими, но уже всегда строго оправданными потоками, не изгоняет теней, заполняющих отдаленные пространства в кадре. Это, хотя и в меньшей мере, ощущается и в дневных сценах и даже на натуре. Гарданов использовал ряд художественных элементов своих прежних работ, творчески переосмыслил их, воссоздал в новом качестве.

У Тиссэ свет в Александре Невском хотя несколько более смягчен в сравнении с работами Гарданова, все же достаточно активен, своеобразен и глубок. Если натуры (первые кадры фильма, городские сцены, эпизоды боя) выдержаны в смягченной тональной гамме, без подчеркивания света и теней (хотя трагические сцены в Пскове сделаны несколько иначе, — тут больше световых контрастов и явственно ощущается динамика верхних и нижних точек), то павильоны и ночная натура с подсветкой выдержаны в более активных тонах. Тональная трактовка сцен в хоромах Александра Невского и в шатре, эпизоды перед боем и ночные кадры после сражения показывают, что Тиссэ, когда этого требуют обстоятельства, очень умело и выразительно, с тактом, свойственным большому мастеру, применяет и контрастное освещение, и яркие блики, и ракурсное композиционное построение. Оптический рисунок кадра как у Москвина, так и у Гарданова и Тиссэ, носит сдержанный линейный характер, но, будучи расцвечен игрой света и тени, активно участвующих в построении кинематографического изображения, никогда не носит отпечатка жесткости. Порою световые пятна и тени — элементы тональности — активизируются, выступают вперед, стараясь как бы поглотить и уничтожить линию, но она все же пробивается сквозь игру тональности.

Характерно, что ряд других выдающихся мастеров-операторов, несмотря на разнообразие своих творческих устремлений, проводят те же установки. А. Головня в Минине и Пожарском, Б. Волчек в двух картинах о Ленине, Мартов в Человеке с ружьем, Сигаев в Чапаеве, Наумов-Страж в Мы из Кронштадта и Кальцатый в Великом гражданине, исходя из одинаковых предпосылок, стремятся — каждый по-своему—

«ЧАПАЕВ»

Авторы-режиссеры Г. и С. Васильевы. Оператор А. Сигаев. Ленфильм. 1934 г.

«ПЕТР I» (первая серия)

Сценарий А. Толстого и засл. арт. респ. В. Петрова. Режиссер засл. арт. респ. В. Петров. Оператор В. Гарданов. Ленфильм. 1937 г.

«ДЕПУТАТ БАЛТИКИ»

Сценарий Л. Рахманова, И. Хейфица и А. Зархи. Режиссеры И. Хейфиц и А. Зархи. Оператор М. Каплан. Ленфильм. 1937 г.

реализовать свою тему, подчиняя одной задаче все элементы зрительной выразительности.

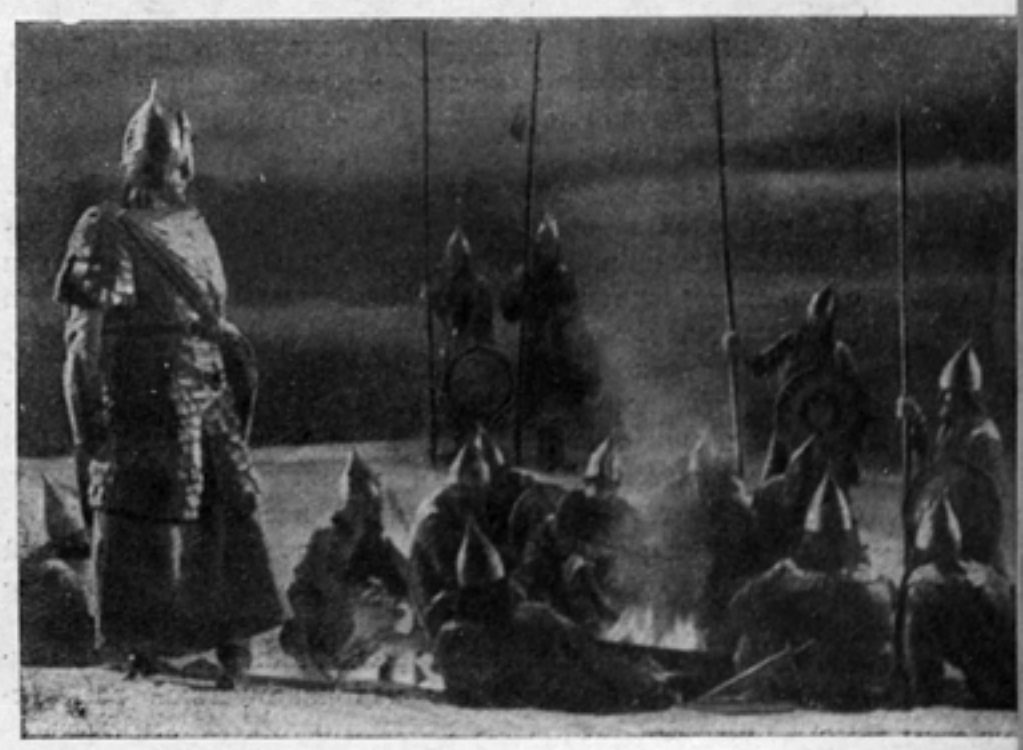
Суровый пафос и лаконичность Головни, сдержанная страстность Волчека и Екельчика, подчеркнутая строгость Сигаева, нарочитая уравновешенность Кальцатого, монументальность Наумова-Стража — все, в конечном счете, вытекает из стремления реалистически передать действительность.

Эти же принципы утверждают в своих работах и такие операторы, как Косматов в Поднятой целине, Гинцбург в Члене правительства, Гиндин в Аэрограде, Мартов в Человеке с ружьем, Раппопорт в На границе, Дигмелов в Великом зареве. Автор этих строк, исходя из реалистических установок, также стремился в своих работах (Депутат Балтики, Моряки) максимально приблизиться к раскрытию объективной действительности.

На пути к полному овладению методом социалистического реализма в операторском искусстве нужно преодолеть еще много препятствий. Работы операторов в последние годы все еще не находятся на должной высоте. Боязнь чрезмерного выпячивания зрительных элементов кадра, боязнь увлечения самодовлеющими световыми и композиционными построениями заставляют подчас и больших мастеров впадать в другую крайность. Это — стремление затушевать, умалить эмоциональное действие освещения и композиции, сгладить и нивелировать звучание элементов зрительной формы, чтобы не быть слишком активными за счет создания в картине актерского образа. В результате получается порой нарочито бесстрастная фотография, иногда вялая и скучная, лишенная признаков подлинного вдохновения. В данное время — это главное, что необходимо преодолеть с таким же упорством, с каким не так давно советские операторы решительно ломали свои методы и установки, становясь на реалистический путь.

К двадцатой годовщине советской кинематографии ее операторы приходят, как никогда творчески сплоченным, производственно активным отрядом, с ясными целями и устремлениями. Перед операторами сейчас стоит задача, окончательно освободившись как от прежних увлечений игрой светотени и подчеркнутой композиции, так и от стремления к преуменьшению значения элементов зрительной формы, создать такие произведения, в которых освещение, композиция и рисунок кадра, оставаясь неотъемлемым компонентом зрительной выразительности, слово в симфоническом оркестре подыгрывали и оттеняли бы главное — создание человеческих образов как основных носителей идеи вещи.

Это и будет означать достижение принципов социалистического реализма в зрительном искусстве кинематографа, полное овладение которым откроет перед операторами такие творческие вершины, о которых сейчас мы можем только мечтать.



«ВЫБОРГСКАЯ СТОРОНА»

Авторы-режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Ленфильм. 1938 г.

«ЩОРС»

Автор-режиссер засл. деят. иск. А. Довженко. Оператор Ю. Екельчик. Киевская студия. 1939 г.

«АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

Сценарий П. Павленко. Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн. Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Мосфильм. 1939 г.

Музыка и образ

Н. Крюков

Если советской кинематографии исполнилось 20 лет, то советской киномузыке вдвое меньше. Первые советские звуковые фильмы датируются 1929/30 годом.

Начало проникновения советских композиторов в кинематографию было противоречиво. Первые советские звуковые фильмы: План великих работ (композиторы Авраамов, Г. Римский-Корсаков, Тимофеев и Малаховский), Почта (композитор Дешевов), Кем быть (композитор Авраамов), Симфония Донбасса (композитор Тимофеев), поставленные в 1929/30 году были отмечены конструктивистскими и урбанистическими тенденциями. Музыкальные решения шли по пути внешнего, формального изображения звучания машин, гудков, а зачастую обнаженного движения. Вместе с этим уже в этот период музыкальной работы в кино наметилось много положительного и талантливого.

Очень интересны работы в кино талантливейшего композитора Д. Шостаковича. Его музыка к картинам Одна, Златые горы, Встречный, будучи чрезвычайно яркой и выразительной, наметила пути глубокого психологического понимания музыки в кино, острой драматургической ее функции.

Работа Я. Столляра над первым советским художественным звуковым фильмом Путевка в жизнь также была серьезной и вдумчивой. Композитор, идя во многом по пути внешней изобразительности и иллюстрации кадра, добился все же включения музыки в драматургическую ткань фильма, дал ряд ярких музыкальных характеристик.

Среди картин начального периода одно из наболее значительных мест занимает звуковой фильм режиссеров В. Строевой и Г. Рошаля — Петербургская ночь (композитор Д. Кабалевский).

Петербургская ночь интересна своими решениями единой звуковой ткани — шумомузыкальными и речевыми ритмическими композициями. В этом отношении очень интересна и работа Мачерета Дела и люди (композиторы Шебалин, Крюков, Герман).

Суммируя первые музыкальные работы в кино, убеждаешься, что при наличии конструктивистских, формалистических ошибок композиторов в отдельных картинах советская киномузыка уже тогда наметила основной путь своего развития. Путь, отмеченный идейностью, эмоциональностью и реалистичностью образов, драматургической насыщенностью, поисками оригинального киномузыкального языка.

Последующее развитие советской кинематографии привело к включению в работу над киномузыкой всей основной массы наших композиторов и дало огромный идейный и жанровый размах этой работы. Композиторов, не работающих в кинематографии, остались считанные единицы. Музыкальных жанров, не нашедших себе применения в киномузыке, почти нет. Здесь и массовая песня — лирическая, героическая, походная и сатирическая, и симфонические формы во всем их разнообразии, марши, хоровые произведения, легкая танцовальная музыка. Здесь и широчайшее использование изумительной сокровищницы — народной песни.

Разнообразие форм музыкального творчества нашло свое отображение во многих киноработах советских композиторов. Плодотворно продолжает свою работу в кино Д. Шостакович. Большое количество его работ (три серии о Максиме, две серии Великого гражданина, Волочаевские дни и др.) неизменно отмечено вдумчивостью подлинного художника и изумительным мастерством оркестровки.

Д. Кабалевский в своих киноработах, последовавших за Петербургской ночью — картинах Аэроград в Щорс, разворачивает широкие полотна, яркие по языку и драматургическому значению.

Исключительный интерес представляют две работы крупнейшего советского композитора С. Прокофьева — Поручик Киже и Александр Невский. Музыка в картине Александр Невский, переработанная композитором в кантату, — один из наиболее ярких образцов советской киномузыки. Здесь Прокофьеву удалось сочетать всю сложность присущего ему гармонического и мелодического языка с большой простотой и обобщенностью музыкальных образов. Прокофьеву в равной мере удалось передать и героические и лирические образы этой народной эпопеи.

Систематически работает в кино крупный советский симфонист Ю. Шапорин. Его работы Дезертир, Победа, Минин и Пожарский и другие характерны разнообразием симфонических и хоровых форм, высокой одаренностью и мастерством.

Интересны работы Г. Попова, автора музыки к шедевру советской кинематографии — Чапаев, который, пройдя сложный и трудный путь, в своей последней работе — Испания с большой эмоциональной искренностью и силой разрешил музыкальную концепцию фильма.

Работы В. Щербачева всегда отмечены большим мастерством и яркостью выдумки. Это свойственно его музыке к картинам Гроза, обеим сериям Петра I.

Д. Блок, сочетавший на протяжении двадцати шести лет дирижерскую, организаторскую и композиторскую работу, создал ряд композиций для кино (Мать, Воздушная почта, Молодые капитаны и др.), отмеченные высоким уровнем композиторского мастерства и большим пониманием особенностей творчества для кино.

Писали и пишут музыку для фильмов и многие другие композиторы: Пащенко (Иудушка Головлев, Дубровский и др.), Пушков (Крестьяне, Комсомольск, Учитель и др.), Желобинский (Партбилет, Горячие денечки и др.), Фельдман (Великий утешитель, Ущелье аламасов и др.).

Интересны и неизменно остры по языку и кинематографическим решениям работы Л. Шварца (Новый Гулливер, трилогия о Горьком и др.).

Активно работает в области киномузыки и автор этой статьи. Им написана музыка к ряду фильмов (В поисках радости, Ленин в 1918 году, Поколение победителей, Мы из Кронштадта).

Большой вклад в дело развития нашей киномузыки

сделан и композиторами национальных республик. Среди них А. Хачатурян, Ниязи, Киладзе, Данькевич, Туския, Баланшвадзе, принесшие в советские фильмы национальную народную песню во всем ее многообразии.

Особенно значительна роль советской киномузыки в создании массовой песни. Народ нашей многонациональной страны хочет иметь свои песни, отображающие жизнь, наше радостное миропонимание. Много попыток делалось советскими композиторами для создания подлинной массовой песни. Звуковой фильм дал возможность ряду наших композиторов создать такие песни, которые были подхвачены всем советским народом.

Пионером создания массовой песни в киномузыке является композитор И. О. Дунаевский. Ряд его жизнерадостных песен поет весь наш народ. Его «Песня о родине», марш из Веселых ребят, «Каховка» и многие другие песни стали подлинно народными. Особенно ценно, что его песни являются лейтмотивами, проходящими по картины, важным драматургическим компонентом музыки и фильма.

Работой над песней далеко не исчерпывается творческий облик Дунаевского. Мастерски разрешает он и чисто симфонические задачи (Дети капитана Гранта, Концерт Бетховена и др.): им создано много маршей и танцовальной музыки, занявших прочное место в быту и на эстраде.

Много прекрасных песен создано композиторами бр. Покрасс. Большинство их песен, получивших огромное распространение («Если завтра война», «Красноармейская», «Москва моя» и др.), создано для кинокартин.

Успехов в области создания массовой песни добился еще ряд советских композиторов: песня В. Пушкова из фильма Семеро смелых, песня Ю. Милютина «Нас не трогай» и др.

Советская киномузыка добилась больших успехов, но вместе с этим еще много трудностей на ее пути, много нерешенных задач.

До сих пор музыке в кинофильме уделяется слишком мало внимания со стороны общественности и критики.

Между тем в большинстве успешных работ наших композиторов есть противоречия и ошибки, требующие серьезного и вдумчивого анализа и критики.

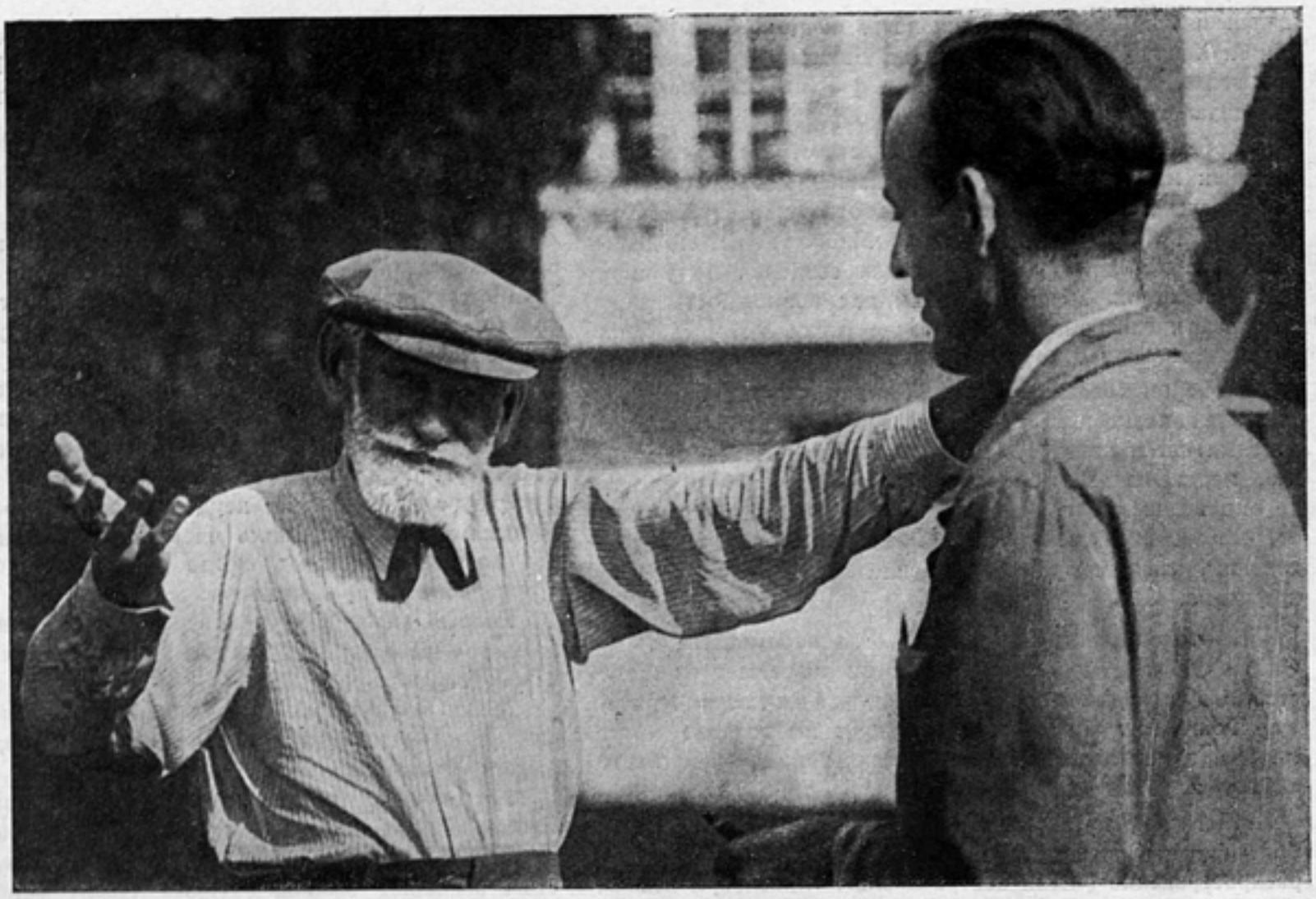
Отрицательно отражается на работе композиторов сильно снизившийся за последнее время технический уровень звукозаписи. Большое количество картин 1939 года (Ночь в сентябре, Степан Разин, Высокая награда и т. д.) явно неудовлетворительно по записи. Музыка же, воспринимаясь чисто эмоционально, во много раз меньше впечатляет, когда утеряна чистота тембров и прозрачность ее звучания.

Повышение технического уровня звукозаписи, лабораторной обработки и проекции — первоочередная задача наших студий.

Мало работают наши композиторы над поисками новых, своеобразных киномузыкальных приемов, над углублением драматургического значения музыки.

Несомненно, что эти трудности будут преодолены, и советская киномузыка, пришедшая к 20-летнему юбилею советской кинематографии с большими победами, с честью выполнит задачи, которые ставит перед ней наш народ.

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА» **Сценарий Вс. Вишневского. Режиссер Е. Дзиган. Оператор Н. Наумов-Страж. Мосфильм. 1936 г.**



Учебное кино

Н. В. Арнольд, Е. Г. Борисович

Владимир Ильич Ленин, с огромным вниманием относившийся к развитию кинематографии, особенно подчеркивал необходимость развития учебно-технического кинематографа как важнейшего средства политико-просветительной работы и подготовки кадров. Еще в годы военного коммунизма по непосредственному заданию Ленина создавались учебно-технические фильмы (Гидроторф), имевшие своей целью пропаганду новых, технически совершенных методов производства.

Учебно-техническая кинематография была создана в нашей стране партией Ленина—Сталина; нигде кроме Советского Союза она не получила сколько-нибудь значительного развития.

Особенно велик рост учебно-технического кино за годы сталинских пятилеток, преобразовавших лицо нашей страны. Небывалые достижения Советского Союза, подъем народного хозяйства, укрепление обороны, культурный рост трудящихся, естественно потребовали широкого развития всей сети народного просвещения и подготовки кадров и как одного из методов учебной работы — создания значительного количества инструктивных фильмов

Необычайно широки возможности и тематика учебно-технической кинематографии. Нет отрасли знания, в которую не проникло бы учебное кино, в которой оно не могло быть использовано как средство познания и изучения действительности. Кинематограф не ограничен в своем показе явлений или процессов ни пространством, ни временем. Кинокамера прошла вместе с папанинцами весь долгий путь их героического дрейфа, фиксируя на пленке научную работу и быт славной четверки. На экран учебно-техническая кинематография перенесла и ландшафты Уссурийской тайги и завоевание песков Кара-Кума. Киноаппарат спускается в глубины моря, он вводит нас в невидимый простым глазом мир микробов, анализирует строение молекулы, наблюдает за поведением животных, демонстрирует работу различных машин и механизмов. Научная кинематография засняла работу живого сердца, развитие зародыша, сложнейшие хирургические операции.

Нет ни одного участка науки, где бы научно-техническая и учебная кинематография не могла быть использована как средство исследования или передачи знаний. За время существования учебно-технической кинематографии сняты сотни различных фильмов, посвященных самой разнообразной тематике. Однако учебно-технические фильмы можно все же разбить на две основные тематические группы. Первая—складывается из фильмов, создаваемых по заданиям различных ведомств и наркоматов и имеющих специальное учебное назначение. Вторая — это научно-популярные фильмы, выпускаемые для широкого экрана.

Размах производства учебно-технических фильмов характеризуется следующими цифрами. Если в первый год (1934) планового производства учебно-технических фильмов выпускалось в среднем около ста названий, то в

Академик А. Павлов и режиссер А. Виницкий — постановщик научно-популярного фильма о Павлове. Рабочий момент.

1938 году студии учебно-технических фильмов дали уже в два раза больше. Наряду с тремя специализированными студиями, занимающимися выпуском учебно-технических фильмов, инструктивные картины производят сейчас и ряд национальных студий: Одесская, Киевская, Бакинская, Тбилисская и др.

В настоящее время учебно-технические фильмы проникают во все виды рабочего просвещения и образования. Они становятся повседневным пособием в школьной учебе. Школы Москвы, Ленинграда и ряда других крупнейших центров нашей страны обладают многими сотнями киноустановок. Выпущены десятки фильмов по географии, ботанике, химии, физике, а также фильмов, рассчитанных на внешкольную кружковую работу.

Однако до сих пор качество учебных фильмов для школьников еще очень неровно. Наряду с хорошими фильмами (Москва, Памятники Бородино, Тайга, В глубинах моря, Развитие лягушки) нередко еще выпускаются скучные картины, не обладающие притом достаточным познавательным значением. На это правильно указывает «Правда», отмечая, что «отсутствие методики, отсутствие обмена опытом порождает плохие картины, компрометируя учебное кино». На это же указывают и письма школьников.

К режиссеру, работающему над учебным фильмом для школьников, предъявляются особенно высокие требования: он должен обладать известным педагогическим тактом, должен ориентироваться на восприятие школьников, должен умело сообразовывать содержание фильма с учебными программами.

Овладение этими качествами, использование опыта создания лучших учебных фильмов для школ является первоочередной задачей всех творческих работников учебной кинематографии, обязательным условием их хорошей работы.

Наряду с фильмами, используемыми в школьном педагогическом процессе, создаются и фильмы для высшей школы. Естественно, что количество этих фильмов несколько меньше, чем количество фильмов для средней школы. Однако в этой области учебной кинематографии удалось создать ряд серьезных и бесспорно удачных работ. Таковы фильмы Морфология бактерий (сделанный под руководством профессора Лебедева), Менингиомы головного мозга (профессор Корейша), Солитарные опухоли (профессор Бурденко), Болезни сердца (профессор Рауэр), Шизофрения (профессор Гуревич) и ряд других.

Наконец, очень важную часть продукции учебно-технической кинематографии составляют фильмы для рабочего технического образования. Создан ряд фильмов для железнодорожников, водников, горняков, нефтяников и многих других профессий и специальностей. В частности создан автомобильный кинокурс.

В настоящее время заканчивается новое издание автотракторного кинокурса под общей редакцией академика Чудакова, которое позволит обучить новые десятки тысяч трактористов и шоферов.

«ФИЗИОЛОГИЯ И ПАТАЛОГИЯ ВЫСШЕЙ НЕРВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ».

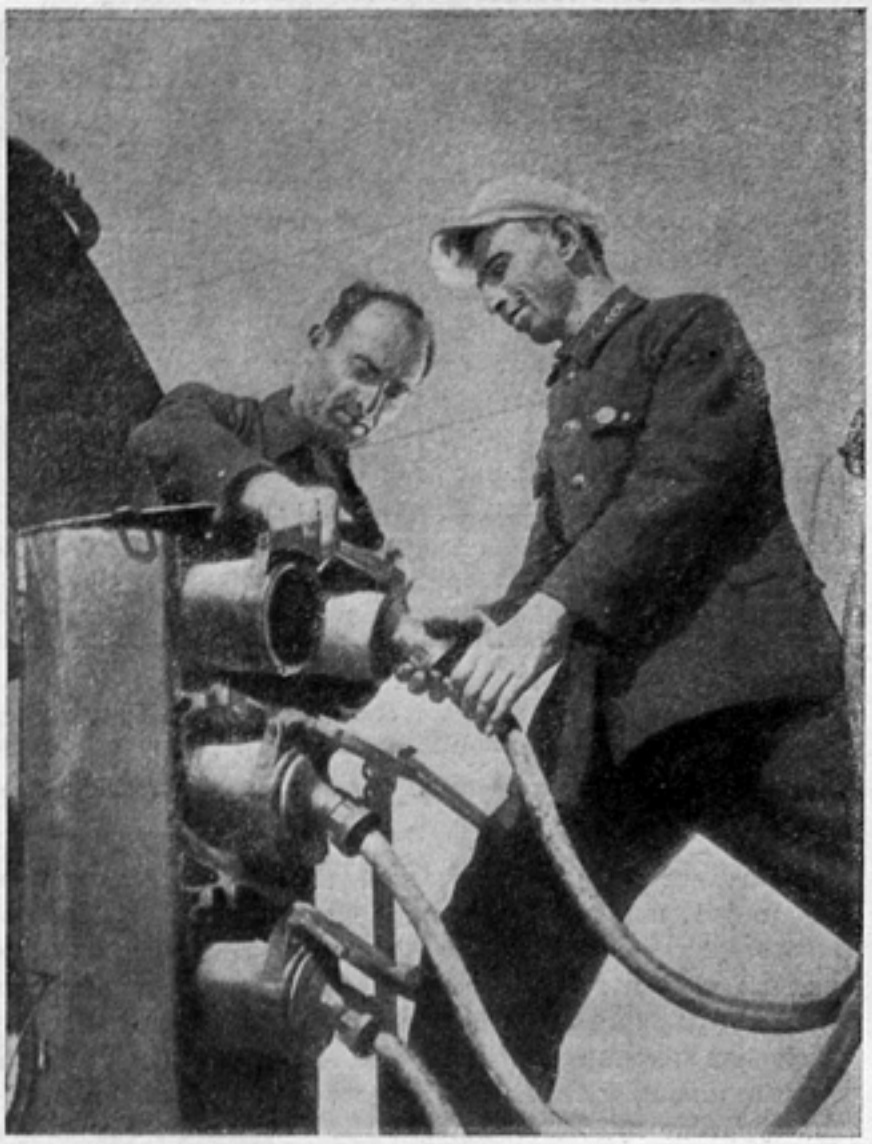
Сценарист и режиссер Галл. Оператор Б. Хренников. 1938 г.

Создание учебно-технической кинематографии потребовало решения целого ряда творческих проблем. Как подавать научную тематику в фильмах? Включая ли ее в игровой сюжет или же, используя все возможности для непосредственного освещения той или иной научной или технической проблемы, не прибегать к такой популяризации, которая превращает учебный фильм в некий суррогат художественного?

Учебная кинематография прошла через увлечение игровым фильмом. Делалось очень много попыток создания инструктивных фильмов на обычном сюжете. Так например, фильм Стрелки и их обслуживание был построен на сюжете, рассказывавшем о судьбе двух героев — положительного и отрицательного; фильм, рас-

«НЕУСТРАШИМЫЕ»

Режиссер Алиповский. Оператор Васильев. Лентехфильм. 1937 г.



«ЭЛЕКТРОВОЗ»

Режиссер Рубинштейн. Оператор Н. Васильев

сказывающий о работе строгальных станков, строился на диалоге матери и ребенка.

Увлечение игровыми сюжетами, попытки подражания художественной кинематографии были преодолены с трудом, хотя естественно, что инструктивное познавательное значение фильмов резко снижалось вследствие введения в них постороннего материала.

Учебный фильм требует специфической сценарной техники. Построение учебного фильма с сюжетом в виде оживленной лекции (в которой засняты актеры) или заснятой на пленке экскурсии, разумеется, не облегчает его усвоение, но только уменьшает количество вложенного в фильм учебного материала.

В настоящее время очевидное требование создания специфического построения учебных картин, учитывающего использование всех изобразительных средств, повышающих педагогическую ценность фильма, усвоено еще далеко не всеми творческими работниками и консультантами учебной кинематографии. Дальнейшее развитие и рост учебной кинематографии все еще требуют борьбы с увлечением игровыми элементами в научно-техническом и учебном фильме, требуют освобождения от дурных навыков плохой популяризации.

◇

Особое значение в учебно-технической кинематографии имеет продвижение фильмов к зрителю. Как мы видели, учебно-технические фильмы создаются главным образом для трех аудиторий: для школьной и вузовской сети, для системы рабочего и технического образования и для широкого экрана. Если с продвижением первой группы фильмов дело обстоит более или менее благополучно, то использование инструктивных фильмов для рабочего образования и фильмов, рассчитанных на широкую аудиторию, поставлено еще совершенно неудовлетворительно. Фильмы, знакомящие с новыми техническими достижениями или рассчитанные на подготовку рабочих кадров, выпускаются по заказу заинтересованных ведомств. В значительной части они лежат на складах ведомств без движения. Учебные пособия, необходимые для подготовки кадров, остаются неиспользованными. Труд и материальные затраты на производство картин оказываются бесцельно затраченными. Сейчас уже нет сомнений в значении учебного кино, как важного наглядного способа обучения кадров. Это очевидно каждому. Бюрократическую традицию, приводящую к тому, что ценные учебные пособия превращаются в мертвый капитал, необходимо решительно и быстро преодолеть. Только при этом условии учебная кинематография сможет занять подобающее ей место в подготовке кадров.

Так же плохо обстоит дело и с продвижением научно-популярных фильмов на общий экран, хотя за последнее время были созданы такие хорошие популярные фильмы, как Третьяковская галлерея, Остров белых птиц, Инстинкт насекомых и др. Задача широкого использования научно-популярных фильмов в системе массовой политпросветработы еще не разрешена. Интерес к учебно-популярным фильмам у массового зрителя огромен. Это доказывает опыт немногих специализированных кинотеатров, демонстрирующих эти картины. Однако научно-популярные фильмы являются пасынками в системе нашего проката. Их мало и плохо выпускают на экран, их не пропагандируют, не рекламируют.

Партия и правительство создали в советской стране новый вид кино — учебно-техническую кинематографию, которую не знают зарубежные страны. За двадцать лет советская учебно-техническая кинематография прошла большой путь, преодолела целый ряд ошибок, сумела создать ряд первоклассных фильмов. Дальнейший рост советской учебно-технической кинематографии требует планомерного создания фильмов по всем важнейшим отраслям знаний, работы в расчете на строго определенную аудиторию, резкого улучшения всей системы продвижения учебных фильмов к зрителю. Выполнение всех этих задач является обязательным условием дальнейшего роста советской учебно-технической кинематографии.

Объемная мультипликация

М. Боблоян

Производство объемно-мультипликационных фильмов возникло в Советском Союзе в 1927 году.

Начав с небольших агитационно-плакатных картин, выполненных самым примитивным способом, работники объемного фильма сделали не более тридцати картин, в том числе два полнометражных комбинированных фильма (Новый Гулливер и Золотой ключик). Еще менее удовлетворительны качественные итоги. Уровень кукольных мультфильмов чрезмерно отстал от общего уровня развития советской художественной кинематографии. Только отдельные картины—Новый Гулливер, Сказка о рыбаке и рыбке. Три медведя, Золотой ключик — могут быть признаны в общем удачными.

Мультфильмы имеют свою специфику—совершенно отличные от обычного художественного игрового фильма выразительные средства. Специфика мультфильмов заключается в своеобразии материала, фабулы, построения сюжета, в условности драматургических ситуаций и средств художественного решения, в художественно-технологических свойствах, таящихся в самой природе кукол, макетов.

Объемная мультипликация переняла выразительные средства графического мультфильма, художественной куклы-игрушки, актерского мастерства художественно-игровых фильмов и, наконец, имеющего многовековую историю кукольного театра.

Кое у кого возникла теория о невозможности изображения в мультфильме положительного, героического персонажа в обличьи человека. Путаница исходит из смешения жанров мультфильма: утверждают, что и кукла и графический рисунок человеческих персонажей должны быть решены в плане преувеличения, карикатуры, шаржа и гротеска. В этих предположениях исходят из опыта начальных этапов графической мультипликации. Жанровые особенности изобразительно-образной трактовки (плакат, карикатура, гротеск, шарж и т. д.) могут и должны лечь в основу мультфильмов, но соответствующих жанров.

Неверно думать, что средства карикатуры и шаржа обязательны для мультипликации. Изобразительная трактовка образа должна, разумеется, вытекать из тематического задания.

Сюжетно-драматургические и идейно-тематические задачи мультфильмов могут и должны быть расширены.

Одни утверждают, что мультфильмы должны решать задачи, не свойственные натурно-игровым фильмам. Это неправильно.

В фильме Золотой ключик актеры-мультипликаторы в сцене «Ниша под лестницей» достигли в игре большой выразительности и гибкости в движении именно потому, что они мастерски сумели условно подражать живому актеру. И такое пластическое решение вовсе не является натуралистическим, ибо природа куклы сохраняется.

Благодаря таким же операциям над рисунком знаменитый американский кинорежиссер Уолт Дисней добивается очень высокого качества своего фильма Королева Белоснежка. Порою трудно отличить отдельные сцены от сцен натурно-игровых фильмов.

С этой точки зрения интересны отдельные опыты В. Птушко в Сказке о рыбаке и рыбке и режиссера графического фильма Бабиченко Боевые страницы

Рабочий момент съемок «Нового Гулливера» в студии объемно-мультипликационного фильма. Мосфильм, 1935 г.

(Союзмультфильм). Все это подтверждает, что мультфильмы могут решать большие художественные задачи.

Основные жанры мультипликации: комедия, сатира, героическая новелла, фантастика, сказка, былина, политшарж.

Наиболее сложный и решающий вопрос—сценарий. До последнего времени большинство сценариев писалось самими режиссерами; но несмотря на это сценарии были слабы с точки зрения технологии, в них отсутствовало стилевое единство.

Режиссеры мультфильмов при изобразительно-пластическом решении не всегда умели находить основные формы художественного воспроизведения. Советская действительность представлена в этих фильмах крайне слабо. Часто преследуя цель «актуализации» темы, авторы искажали произведения литературы и народного эпоса.

В основу фабулы сценария ставились преимущественно мультипликационные трюки.

Вторым решающим фактором, от которого зависит качество мультфильма, — культура режиссера. В мастерстве режиссеров объемных фильмов, к сожалению, отсутствует должная методология. Это сказалось и на подготовке новых кадров. За 12 лет режиссерское звание получили лишь двое (тт. Левандовский и Мокиль). Все остальные лица, фигурирующие в заглавных титрах выпущенных фильмов, работали случайно.

Производственно-художественный профиль мультипликационной мастерской Мосфильма был создан по инициативе В. Птушко.

◇

На основе накопленного опыта надо разработать методологические основы искусства кукольного мультфильма и, прежде всего, самокритически оценить все работы объемной мультипликации.

На фильме Золотой ключик — первой киносказке на занимательном сюжете и детской теме — можно проследить положительные и отрицательные стороны мультфильмов.

В сценарии Золотой ключик были сохранены основные формы сказки: гипербола, метафора и все стилевые средства сказки (оживленные силы фауны: кот, лиса, лягушки, лебедь, черепахи, а также оживленные куклы-деревяжки — Буратино, Мальвина, Пьеро и др.).

От режиссера требовалось большое мастерство для преодоления трудностей сочетания живых актеров, изображающих реальных людей, с персонажами — оживленными куклами и силами природы.

При изобразительно-пластическом решении основная трудность сводится к подготовке к перенесению живых, человеческих персонажей в условно-сказочный мир, введение их в ситуацию сказки. И главное: в отличие от литературно-образного восприятия сказки создание единой призмы зрительного восприятия сказочной фактуры в положениях, когда живые персонажи сталкиваются со сказочными, условными персонажами. Например: сценарий А. Толстого позволял сделать эпизод рождения Буратино из полена зрительно более сказочным и убедительным: сперва послышался пискливый, таинственный голос из полена, когда его строгал Джузеппе. Бедному шарманщику Карло оставался один выход: вырезать из полена куклу, бродить по городам и добывать средства существования при помощи Буратино, который будет петь и танцовать. Вся эта обстановка, описанная в сценарии, позволяла режиссеру раскрыть сказочную ситуацию, т. е. мотивировать условность оживления куклы в руках реального человека (живого актера).

Несмотря на мастерство и изобретательность Птушко, зритель все же вследствие слабого исполнения роли Карло актером не убеждается в необходимости совмещения живого человека с куклой, рассматривая отдельные сюжетные события как технические трюки. В самом ходе монтажа кусков отснятой натуры режиссер избавил фильм от ряда ошибок.

В выпущенном на экран фильме Золотой ключик все же остались неудачные кадры. Капитан и весь экипаж сказочного воздушного корабля наряжены как наши полярники. Птушко очень поздно убедился в этой ошибке, когда по техническим соображениям нельзя было переснять эти кадры.

При построении образов мультфильмов нужно исходить не только из действующих лиц—кукол, изображающих человеческие персонажи, но и из персонифицированных (оживленных) предметов природы и быта.

Излюбленными средствами мультипликации является оживление также и неодушевленных предметов, т. е. сил природы, которые в зависимости от сюжетных положений могут вступить в действие с персонажами, изображающими людей. Ошибка наших фильмов заключалась именно в том, что богатейшие возможности мультипликации не использовались. Достоинство фильмов Диснея заключается в такой правильной подаче материала. В кадре его фильмов все приведено в движение: действует и «очеловеченное» животное или зверек, действуют морские волны, деревья, рельеф природы и т. д. Не просто механическое, чисто внешнее движение, а осмысленное, мотивированное в ходе разворота сюжета действие.

Качество мультфильмов во многом еще зависит и от других художественных компонентов, характера и фонетики музыкальной партитуры, фонетики актерских голосов.

◇

В картине Новый Гулливер, по инициативе Птушко, звукооператором А. Коробовым в ходе записи музыки и голосов и музыкальный и вокальный тембры были деформированы соответственно изображению.

Композитор Л. Шварц к фильму Новый Гулливер написал музыку, которая целиком соответствовала характеру событий и положений, вытекающих из его содержания.

Между тем во всех остальных фильмах—и в графических и в объемных—видно полное несоответствие между звуком и изображением. В редких случаях раскрытию образа помогают имитаторские способности отдельных «озвучающихся» актеров. На долю актрисы О. А. Шагановой-Образцовой в Золотом ключике выпала трудная задача—без технических приспособлений заговорить голосом Буратино. Нужно, чтобы и техника и характер музыкальной партитуры мультфильмов были тщательно разработаны.

Чрезвычайно важна роль актеров-мультипликаторов в построении образов. Полное овладение движением кукол возможно при условии длительной практики. Мастерство и искусство актера-мультипликатора рождается помимо творческих знаний об актерском мастерстве также и из практики. Несмотря на опыт ведущих актеров-мультипликаторов (Зонненбург, Никифоров, Васильева, Крылов, Веселова, Тихонова, Покорская, Залле и др.) все же они не во всех случаях сумели добиться гибкости, ровности в движениях кукол.

«НОВЫЙ ГУЛЛИВЕР»

Сценарий Г. Рошаля. Режиссер засл. арт. А. Птушко. Оператор Н. Ренков. Мосфильм. 1935 г.

«НОВЫЙ ГУЛЛИВЕР»

Сценарий Г. Рошаля. Режиссер засл. арт. А. Птушко. Оператор Н. Ренков. Мосфильм. 1935 г.

«ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК»

Сценарий А. Толстого, Н. Лещенко и Л. Толстой. Режиссер засл. арт. А. Птушко. Оператор Н. Ренков. Мосфильм. 1939.

Крайне важным в работе над мультфильмом является операторское искусство.

Постоянно прикрепленных к мультфильмам операторов у нас нет. Операторы прикрепляются от случая к случаю. Обычно до сих пор работали ассистенты операторов, для которых работа над мультфильмом по сути являлась трамплином. После «освоения» съемочного аппарата они тотчас же уходили на натурно-игровой фильм. Вследствие этого наши фильмы изобилуют плохой фотографией, серостью фактуры, неправильным освещением, отсутствием многоплановости, тональности черно-серых вариантов, вдумчивого композиционного построения кадров. Еще хуже обстоит дело с цветными мультфильмами.

◇

Над мультфильмами должна работать специальная группа операторов и режиссеров.

Еще более ответственна роль художника. До сих пор на мультфильмах работали преимущественно художники дававшие графические эскизы. Порою навыки постановочно-декоративного искусства, переносились в постановочное дело объемного мультфильма механически. Это, конечно, неправильно. Лучшие мультфильмы созданы специалистами-художниками, опытными оформителями макетов (К. Левандовский, Н. Шелапутина) и оформителей кукол (Н. Гехтман, Р. Гудова и др.).

До сих пор не решен вопрос о направлении мультфильмов. Нам кажется, что в объемной мультипликации надо выпускать фильмы трех видов: чисто мультипликационные, сделанные на куклах и макетах, — от одной до трех частей: короткометражные мультипликационно-комбинированные типа Три медведя и полнометражные, комбинированные, объемномультипликационные, типа Золотой ключик и Новый Гулливер.

В связи с удачным применением способа комбинированной съемки по методу оптического совмещения Птушко-Ренкова-Шveца кое-кто склонялся к мнению, что кукольной мультипликации нечего делать, тем более, что любое положение сказочного жанра, можно сделать на живых актерах. На этом основании эти критики предвещали, что куклы могут быть заменены живыми актерами.

«ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК»

Сценарий А. Толстого, Н. Лещенко и Л. Толстой. Режиссер засл. арт. А. Птушко. Оператор Н. Ренков. Мосфильм. 1939 г.

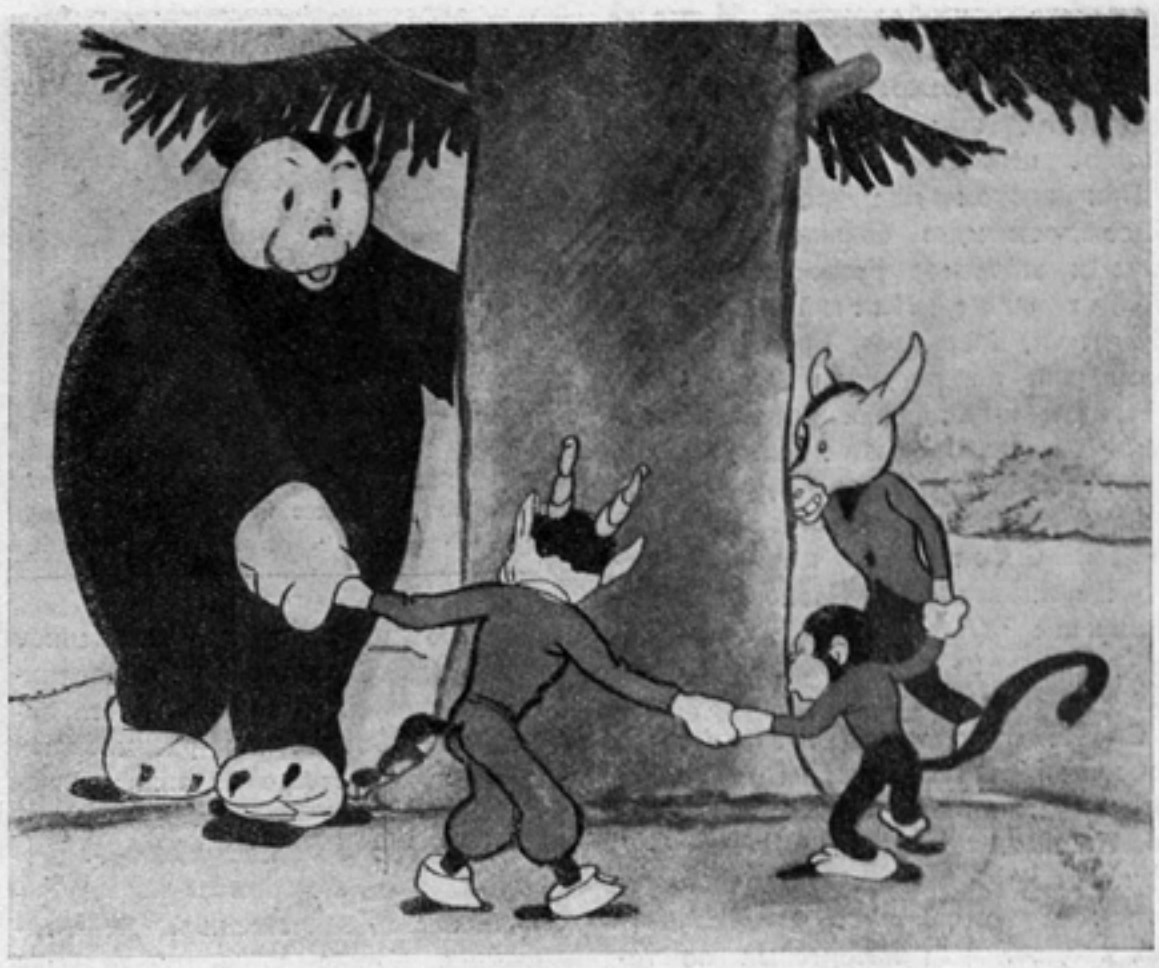
Нет надобности доказывать, что независимо от применения новейшей техники оптического совмещения, фильмы, сделанные на куклах, как и спектакли кукольного театра, являются подлинными произведениями народного самостоятельного вида искусства.

Многообразие жанров, своеобразие материалов, фабулы, богатейшая съемочная техника (оптическое совмещение, рирпроекция, последующая дорисовка, цветотехника и т. д.) и достаточные художественные и технические навыки работников говорят о блестящих возможностях производственного развития объемной мультипликации.

Эти возможности могут и должны быть реализованы в ближайшее время.

Рисованный фильм

А. Иванов



«КВАРТЕТ»
Режиссер А. Иванов и П. Сазонов. Мосфильм. 1935 г.

В дни славного двадцатилетия советской кинематографии нашей мультипликации исполняется шестнадцать лет. Она прошла трудный и сложный путь. Если советская игровая кинематография получила от дореволюционного русского кино далеко не блестящее наследство, то советская графическая мультипликация не получила ровно ничего. Без книг, без школы и без всяких образцов, художники-энтузиасты, пионеры советской мультипликации (Меркулов, Н. Ходатаев, О. Ходатаева, З. и В. Брумберг, Иванов) на свой страх и риск буквально на пустом месте положили начало советской мультипликации.

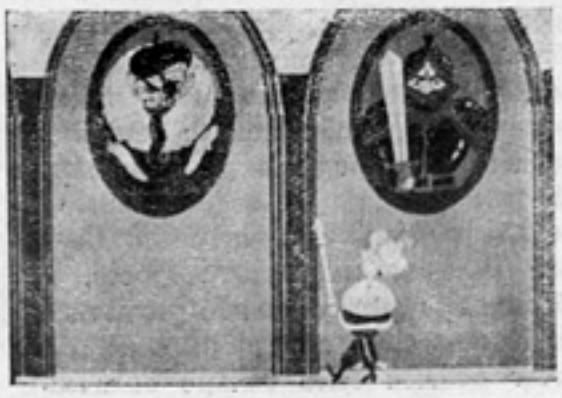
Неисчерпаемой энергией, упорством, трудом, стремлением во что бы то ни стало овладеть техникой нового увлекательного, но чрезвычайно капризного искусства были полны первые мультколлективы. В кустарных условиях, у себя дома со «штатом», не превышающим двух-трех человек, начали советские мультипликаторы свою работу. Художник-мультипликатор, он же режиссер, был в те годы мастером на все руки. Он сам писал либретто, разрабатывал режиссерский сценарий, делал графическую выкладку, т. е. рисовал типажи и компановки, делал мультипликат, фазовал, контуровал, заливал, снимал, а нередко выполнял и функции лаборанта и монтажницы. Работа, которую теперь выполняет огромный коллектив в триста и более человек, раньше производилась художником и одним-двумя его помощниками.

Но и в условиях фабричного производства мультипликация долгие годы влачила жалкое существование как подсобный цех большой (натурно-игровой) кинематографии. На допотопном оборудовании, в невероятной тесноте, на задворках, мультипликационный цех выполнял всевозможные работы — от «живых надписей», схем, диаграмм до художественных мультвставок в игровые фильмы.

Иногда в свободное от работы время разрешалась постановка самостоятельного рисованного фильма. Нелегко было пробивать стену непонимания, косности и неверия в огромные возможности и будущность нового вида киноискусства. Постановка художественного мультфильма была в течении длительного периода событием или случайным явлением. И все же «счастливчик» редко доводил фильм до конца...

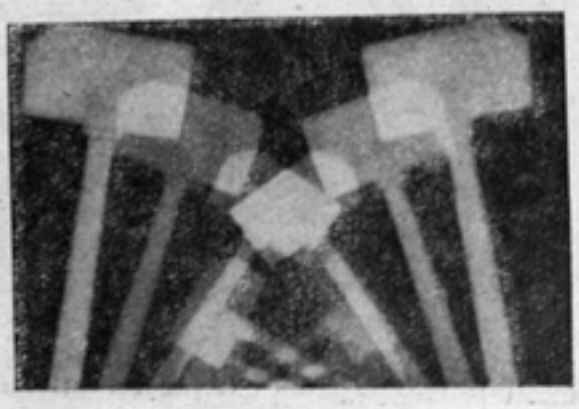
Но несмотря на огромные трудности год от года самостоятельный художественно-игровой мультфильм начал приобретать право на существование. Разобщенные территориально группы шли самостоятельным путем к овладению художественным и техническим мастерством мультипликации. Каждая группа хранили в «секрете» свои достижения и упорно «открывала Америку», возможно уже

«СКАЗКА О ЦАРЕ ДУРАНДАЕ»
Режиссер И. Вано, В. и З. Брумберг. Межрабпомфильм. 1934 г.



«ТИП-ТОП В МОСКВЕ»
Режиссеры А. Иванов и Н. Воинов. Совкино. 1928 г.

«ПЛАН ВЕЛИКИХ РАБОТ»
Мультипликационный кадр М. Цехановского. Совкино. 1930 г.



открытую другой группой. И все же стихийно возникшие группы несмотря на разобщенность, не взирая на трудности, шаг за шагом двигали важное искусство мультипликации.

При низком еще уровне техники было достигнуто большое тематическое и жанровое разнообразие. Китай в огне, Пятый год и др. (Ходатаев, Меркулов, Брумберг), политшаржи по рисункам Дени (Меркулов) и политшаржи и политплакаты: Политические игрушки, 1 Мая, При демократическом содействии, Разоружаются, Смотрите, как бы чего не вышло (А. Иванов), Тараканище (А. Иванов), Сенька-африканец» (Черкес, Вано), Почта (Цехановский) и др.

С 1925/26 года кадры зачинателей советской мультипликации пополняются художниками Сутеевым, И. Вано, Атамановым, позднее Бабиченко, Евменевко, Амальрик и др. С приходом звукового кино мультипликация создает ряд интересных по тому времени произведений: Органчик Ходатаева, Царь Дурандай Вано — Брумберг, Улица поперек, Клякса в Арктике Сутеева и Атаманова, Журавка Евменевко (немой) и др...

«БАРОН МЮНХГАУЗЕН»

Режиссеры Д. Черкес и И. Вано. Межрабпомфильм. 1928.

Заметно выросло художественное и техническое мастерство. Работники мультипликации выдвигают вопрос об объединении распыленных сил в одном месте, о создании мультфабрики. Правда, на Мосфильме уже было создано большое мультобъединение. Оно носило громкое название — Фабрика художественной мультипликации, но по существу, не имея никакой самостоятельности, продолжало находиться на «задворках».

Квартет — первый рисованный фильм объединения, хорошо принятый зрителем.

В 1936 году организуется Союзмультфильм — студия союзного значения. Она собирает в один коллектив различные группы работников мультипликации. Улучшается производственно-техническая база. Вводится конвейерно-поточный процесс производства.

Но, к сожалению, некритическое увлечение части наших режиссеров и художников Диснеем дало отрицательные результаты. Вместе с организацией процесса производства механически заимствовались у Диснея не только типаж, но и тематика фильмов. Поросячье-заячья «тематика» определила продукцию студии частично до 1938 года. Безыдейные пустячки с персонажами из зоопарка заполнили экраны. Печать и группа работников мультипликации забили тревогу.

Между тем средствами художественной мультипликации можно решать серьезные творческие задачи. Громадные возможности открывает перед мультипликацией жанр политической сатиры; очень важно создание произведений, воспитывающих наших детей в коммунистическом духе.

Утвержденный сценарный тематический план 1940 года в основном отвечает постановлению правительства и решению ЦК ВЛКСМ и Комитета по делам кинематографии о повышении идейно-художественного уровня детской и, в частности, мультипликационной кинематографии. Сегодня советская мультипликация выходит на дорогу большого искусства.

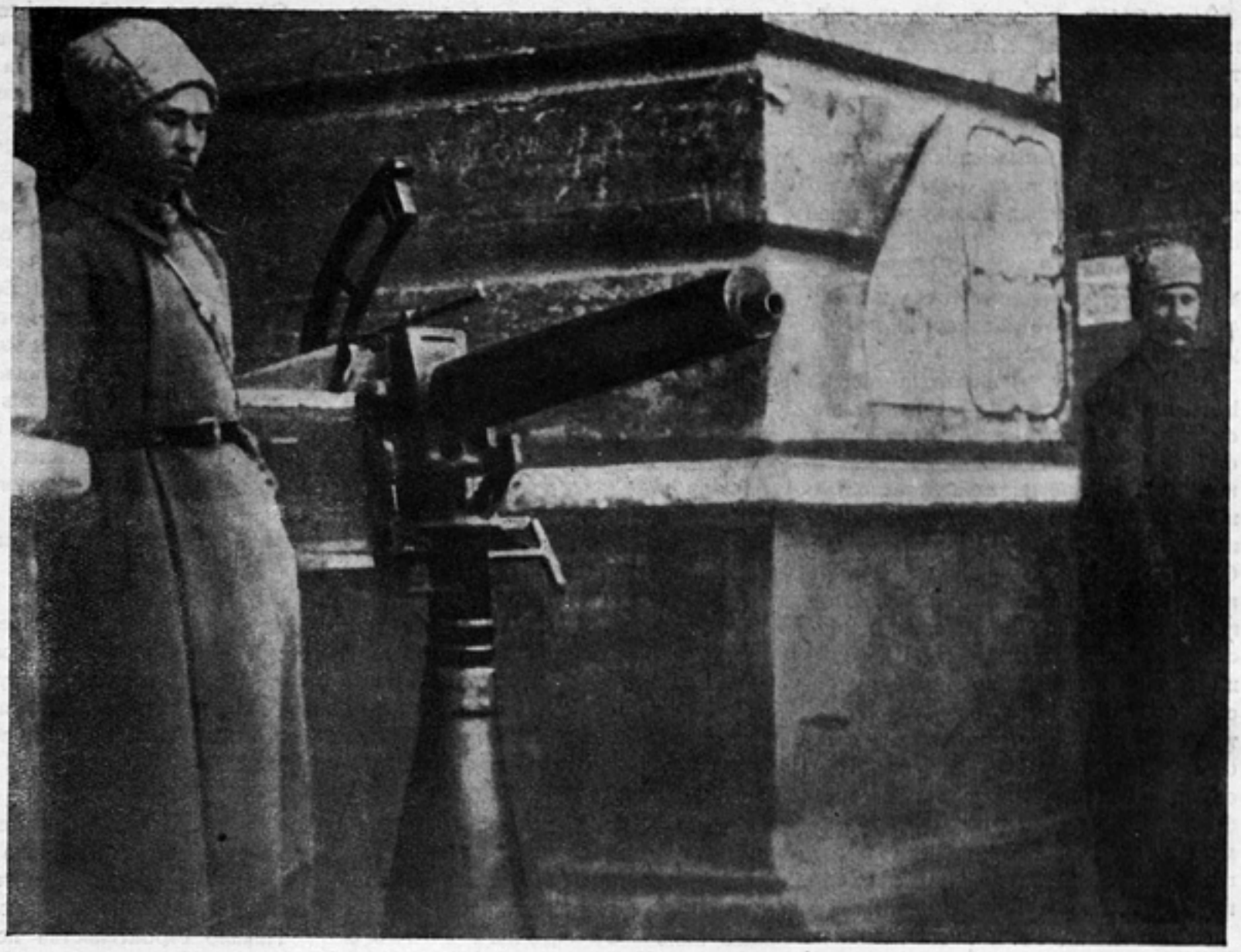
Сценарии рисованных фильмов пишутся крупнейшими советскими литераторами — Шкловским, Барто, Чуковским и др.

Прекрасная студия с коллективом около 400 человек, производственно организованная и технически оснащенная, должна в самое ближайшее время выйти на первое место в мире. Современные и классические басни и сказки, рассказы, приключенческие и фантастические фильмы, политшаржи, политсатира, киноплакаты — все жанровое богатство должно быть использовано мультипликационной кинематографией.

Художественное и техническое качество наших фильмов должно и может быть выше, чем качество зарубежных мультипликаций. Идейно-тематическая направленность и правильная организационная структура нашего производства диктуют новые формы труда и взаимоотношений между работниками и обеспечивают все условия творческого роста. Работники художественной мультипликации в долгу перед зрителем. Этот долг должен быть быстро оплачен.

«ПЕС И КОТ»

Сценарий по басне О. Туманяна. Режиссер Л. Атаманян. Ереванская студия. 1938 г.



Журналисты экрана

Н. Кармазинский

Советский литературный киноочерк создавался широким привлечением людей, рождался, пользуясь всем опытом литературы. Не то в кинематографе. Здесь очерк создавался на чистом месте. Разве что «видовые» и «этнографические» картины могут считаться его предшественниками.

Всякая картина описательного характера уже считается очерком, и в этом непонимании жанра ряд великолепных очерковых работ тонут в обезличенном названии: «документальный» или «художественно-документальный» фильм.

Настоящий очерк характерен прежде всего идеей, положенной в его основу, строгим и четким выбором материала, выражающего тему, ограниченностью самой темы, очерченной, обрамленной, а отсюда — и завершенностью повествования.

Переход от эпизода к эпизоду в повествовании — это не механическое соединение фактов, а развитие идеи, диктуемое потребностью раскрытия темы; поэтому каждый новый эпизод — это нечто новое в познании, в ощущении показываемого явления, события.

Очерк — это не отображение, а изображение действительности, в ее динамике, в ее столкновениях; изображение, использующее все художественные средства кинематографического искусства. Поэтому в киноочерке заложена огромная сила художественного воздействия, несмотря на то, что он основан не на художественном обобщении, типизации явлений действительности, а непосредственно показывает нечто конкретное (но в конкретности — типичное).

Поиски этого нового жанра родились из потребности широкого охвата темы, ее углубления в документальном фильме.

Они начались еще во время Киноглаза. Как известно, прогрессивное значение первых работ Вертова и Кауфмана прежде всего состоит в том, что они научились сами и научили других вниманию к жизни, интересу к подлинной реальности, которых часто нехватало лучшим представителям нашего искусства.

Но творческие установки Киноглаза и его практика привели в дальнейшем к абстрагированию документального материала, конкретного кадра, к использованию его как некоего обезличенного сырья монтажной композиции.

Эта тенденция стала традицией в многочисленных так называемых «агитпропфильмах», родившихся в недрах фабрики «Культурфильм».

«ДЕСЯТЬ ЛЕТ ОКТЯБРЯ»

Кадр из документального фильма. На фото: красногвардеец у Смольного.

Эпигонствуя и лишь что-то подправляя в теории Киноглаза, авторы этих фильмов ставили в основу фильма агитационный текст, среди которого порой один и тот же кадр приобретал в разных случаях разные значения. У них опять-таки документальный кадр терял свое конкретное содержание.

Очерк родился из «экспедиционно-этнографического» (как тогда называли) фильма,—этот вид картин не мог уйти от конкретности.

В 1928 году появляется фильм Шанхайский документ, режиссера — коммуниста Я. Блиоха. Этот фильм обрадовал своей целеустремленностью в отборе материала, четкостью и определенностью темы, композиционной, сюжетной законченностью. Это был очерк, рисовавший мировой порт, города ярко выраженных классовых противоречий эпохи империалистических войн и пролетарских революций. По большевистской страстности отношения к материалу, к фактам, по яркой наглядности анализа общественных отношений, по четкости репортажа, по силе кинематографического изображения фильм этот может соперничать с такими образцами очерковой литературы, как книги Эгона Эрвина Киш.

Этот фильм убедил в неоспоримых возможностях хроники делать зрителя очевидцем фактов, явлений и событий действительности, показанных ему киноаппаратом.

Убеждающая сила фактов в сочетании с высоким кинематографическим мастерством их передачи вызывает у зрителя неизгладимое впечатление. Зритель, взволнованный, проходит по улицам и переулкам Шанхая, видит картины колониального труда в столкновении с картинами жизни империалистической буржуазии. Жизнь в ее движении и столкновениях волнует, потрясает.

Интересными работами очеркового характера оказались фильмы Афганистан и К счастливой гавани Вл. Ерофеева. Афганистан, казалось, типичный «этнографический» фильм, обладает яркой публицистической направленностью.

Автор не удовлетворился описанием, информацией, но сумел раскрыть, ярко показать тенденции социального развития этой страны. И то, что это определило подход автора к материалу, дало ему очерковую заряженность и законченность. Впервые в этом фильме появляется отдельный человек, персонаж, играющий роль в развитии действия. Это первый пролетарий Афганистана—машинист первого в Афганистане паровоза.

Фильм К счастливой гавани родился, видимо, как полемический ответ на фильм, остро выражавший тенденции буржуазного документального кино — Симфония большого города Рутмана, произведший в свое время большое впечатление на формалистов в нашей кинематографии. Ерофеев снял тот же Берлин, что и Рутман, но с позиции советского очеркиста.

Он создал злой памфлет, направленный не только против Рутмана, но и против заправлявшей в то время страной германской социал-демократии.

Эти фильмы ставились на заграничном материале.

Впервые на материале нашей советской действительности был создан очерк режиссером Туриным. Это знаменитый Турксиб. Если в предыдущих фильмах в основу режиссерского метода был положен остро-публицистически направленный репортаж, то здесь, стремясь объяснить зрителю экономические и социальные проблемы строительства Турксиба, работники художественного фильма пошли по знакомому им пути. Был написан сценарий, и фильм поставлен по сценарию.

Но материал события, обстановка строительства первенца первой пятилетки обязывали к конкретности. Сценаристы пошли по пути журналистов и нашли материал для построения сюжета документального фильма.

Превосходный фильм Турксиб стоял в стороне от основной линии развития документального очерка и поэтому не оказал влияния на развитие документальной кинематографии.

Начало строительства первой пятилетки заставило кинохронику глубже, по-журналистски подходить к показываемым фактам. Учеба у большевистских газет позволяла значительно углубить политическое и социальное содержание репортажа хроники. Попытка не только информировать о том или ином факте, но и раскрыть его значение, сказать о людях,—вот то новое, что в дальнейшем расширило средства кинематографического очерка.

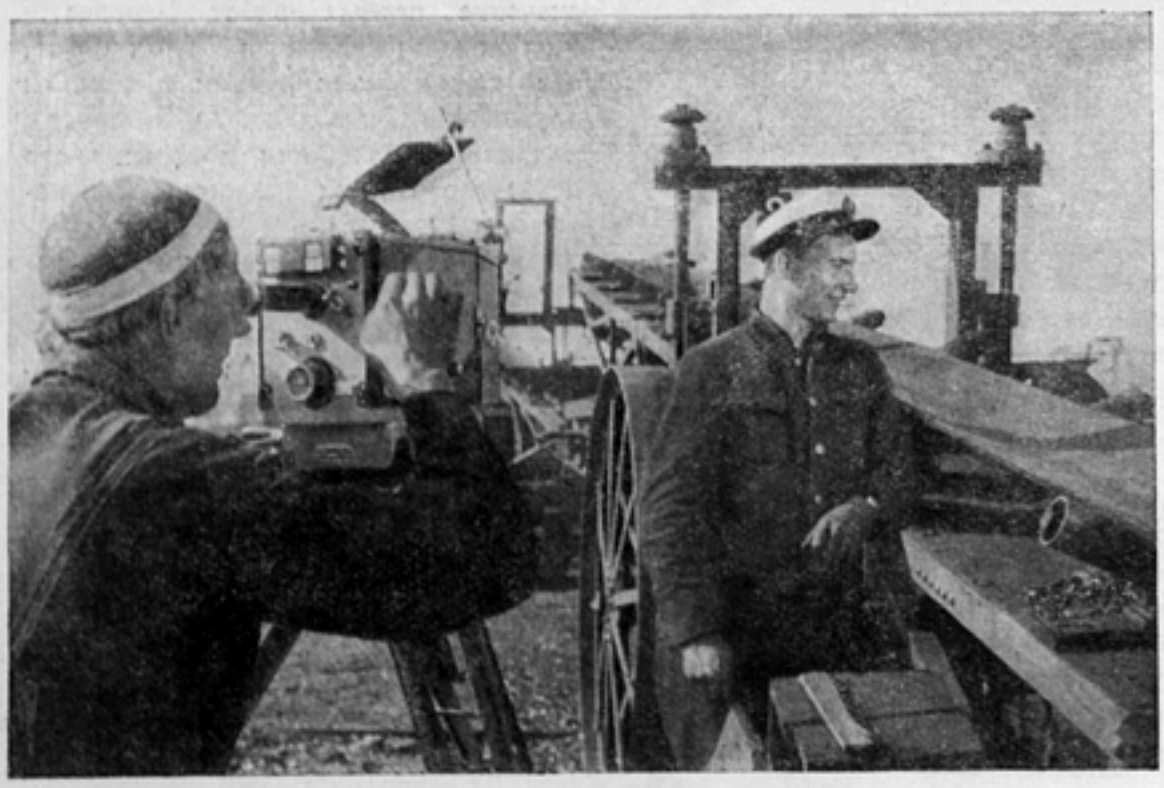
Эти новые черты нашли выражение в «экспедиционном» фильме, но уже на советском материале—в фильме К белому пятну Арктики П. Новицкого и Н. Кармазинского.

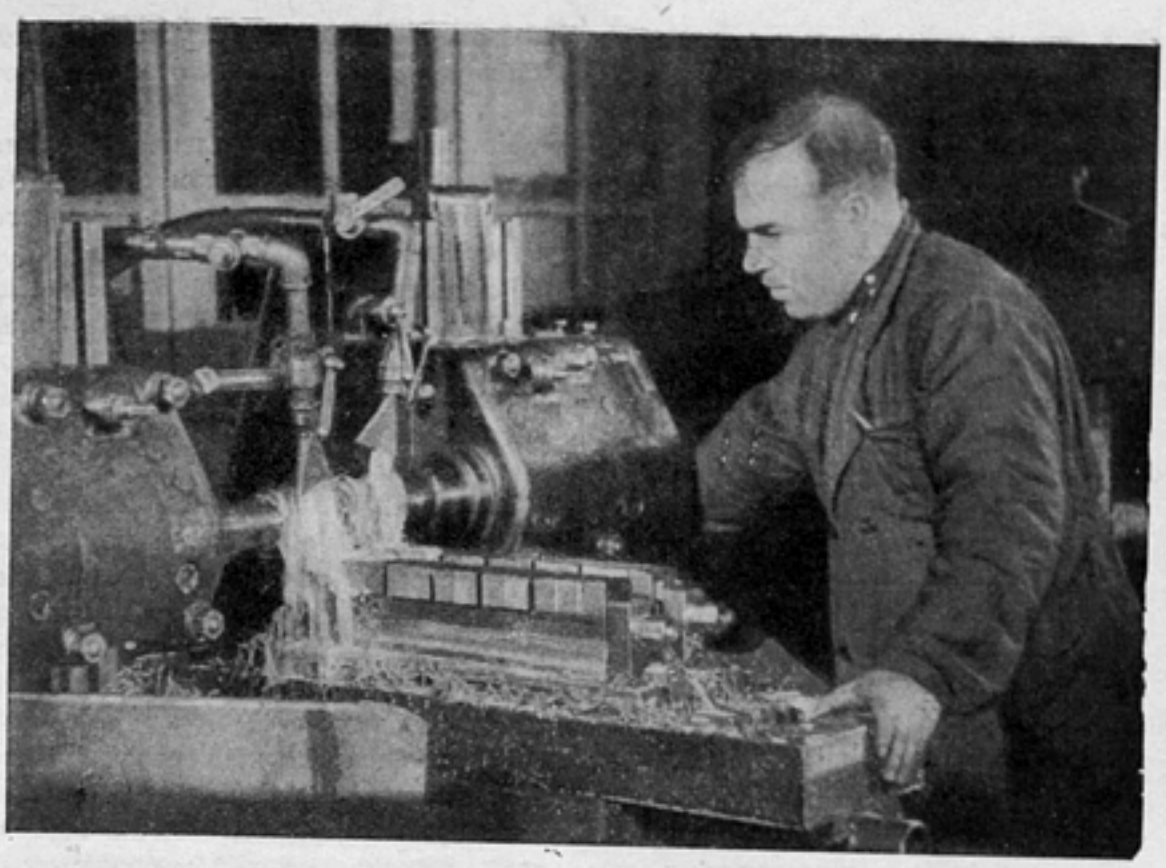
Репортаж принял форму дневника экспедиции, дневника тщательно, подробно повествующего о ее делах и днях. В своем изложении авторы стремились сделать зрителя не только очевидцем, но как бы и участником событий.

В экспозиции фильма они представили людей экспедиции и ее цели. Дальнейшее развитие фильма шло на показе борьбы экспедиции за достижение своих целей. Конкретные характеристики людей, их поведения в различных условиях заставляли зрителя волноваться за исход экспеди-

---

Оператор Киевской студии тов. Ефремов снимает знатного механизатора А. Блидмана. 1938 г.





И. Гудов у станка. Кадр кинохроники. 1939 г.

ции. Это новое качество фильма охарактеризовано начальником экспедиции О. Ю. Шмидтом: «Фактическая сторона передана точно. Скромная форма «дневника» не только научно-документальнее любой другой, но оказывается художественно действеннее, так как события нарастают в своей напряженности».

Эта «напряженность» — то, что называют «сюжетностью» очерка,—заложена в самой жизни. В картине показан коллектив советских людей, добивающихся определенной цели и добившихся ее. Поэтому любая деталь (например, борьба ледокола со льдом) приобретает волнующий социальный смысл. Это создает эмоциональную заразительность картины, несмотря на ее «хроникальность», заставляет зрителя «сопереживать» все происходящее на экране.

Но очерку, хотя он уже определился как новый жанр советского документального кино, не имеющего равных ни в одной буржуазной стране, жестоко не повезло.

Долгое время всякий полнометражный документальный фильм изгонялся из тематических планов. Еще большее гонение документальные фильмы претерпевали в прокате по мотивам якобы нерентабельности. К документальному фильму, несмотря на ряд блестящих его образцов, обошедших не только Советский Союз, но и весь мир, сеялось недоверие, которое живет кое у кого и до сегодняшнего дня.

Но очерк не умирал. Появлялись интересные работы очеркового жанра, возникли новые материалы. Так, задачу показа советских людей успешно решили режиссер М. Слуцкий, Я. Посельский—в своих очерках, А. Ованесова, Р. Кармен, Б. Небылицкий — в киножурналах и короткометражках.

Документация больших событий нашей страны, выпавшая на долю хроники, расширяла ее возможности. Вопреки бывшему вредительскому руководству ГУК зритель с большим интересом смотрел большие фильмы, посвященные таким темам, как Первое мая, Счастливая юность (физкультурный парад), Челюскин, Борьба за Киев и другие.

В этих фильмах перед хроникерами стояла все та же задача—сделать зрителя «очевидцем» события, передать зрителю его эмоциональные черты. На этих работах наглядно видно, как советский кинорепортаж все больше смыкается с искусством, все внимательнее становится к деталям, характеризующим эмоциональные стороны событий.

◇

Советским хроникерам выпала почетная задача — показать миллионам людей и будущим поколениям событие подлинно исторического значения — завоевание северного полюса группой отважных большевиков.

Мы счастливы тем, что имеем исключительный фильм достойный этого события.

Это—шедевр репортажа.

Весь опыт хроники, весь опыт разработки проблем очерка сконцентрирован в этом фильме.

С первых же кадров Марк Трояновский дает замечательную характеристику всей экспедиции. Мы видим ее большевистский размах и американскую деловитость. Мы в курсе зам-

«МОГУЧИЙ ПОТОК»

Авторы-режиссеры Л. Варламов и Б. Небылицкий. Операторы Б. Небылицкий и М. Каюмов. Московская и Ташкентская студии кинохроники. 1939 г.

чательного технического оснащения, мы знакомимся с людьми, и кадр за кадром они становятся нам все более близкими, мы познаем их характеры и с удивлением открываем, что хроника может дать даже психологический рисунок, образ человека.

Вспомним Шмидта в сцене подготовки к перелету или посадки в самолет. Эпизод в самолете над полюсом, когда он от штурмана идет к Водопьянову и сообщает, что полюс внизу. Эпизод у палатки Кренкеля: из палатки видны только ноги Кренкеля, настойчиво восстанавливающего связь. Шмидт взволнованный, но терпеливый, ходит вокруг в ожидании связи и робко заглядывает в палатку, чтобы не помешать. Разрешение эпизода — связь налажена. Работа Шмидта, встречающего каждый новый самолет; сцена митинга и речь при подъеме флага.

Вот Кренкель. Он так привычен к этой судовой обстановке, что, кажется, где бы он ни появился, лед уже обжит.

Вот Кренкель передает Шмидту телеграмму товарищей Сталина, Молотова, поздравляющих экспедицию. Сколько психологической игры! Кренкель — радист: до опубликования радиотелеграммы он не должен знать ее содержания. Как стойко выслушивает он чтение и позволяет себе присоединиться к общей радости лишь тогда, когда телеграмма прочтена. Он был радистом, теперь он — один из адресатов.

Папанин — вечно занятый, во все по-хозяйски вмешивающийся, по-хозяйски работающий. Он подсчитал все грузы. Спорит с Молоковым, настаивает на погрузке всего имущества. Вот он на льдине. Другие еще переживают минуты волнения, а он разгружает самолет. Вот он с шутками делает прорубь, готовит обед, развертывает палатку, пробует аварийный мотор. Все это незабываемые сцены, заставляющие горячо полюбить Ивана Дмитриевича.

Такие сцены, как первомайская демонстрация на острове Рудольфа, проводы самолетов со льдины четырьмя остающимися на зимовку папанинцами, даже взятые отдельно от фильма, сохранят свою огромную эмоциональную силу.

«Правда» назвала этот фильм «Вечным документом большевистской славы».

В 1936 — 1937 годах из Испании и 1938—1939 годах из Китая мы получали очерки-корреспонденции о событиях мирового значения от кинооператора Р. Кармена. Эти великолепные работы киножурналиста-большевика продолжают традиции Шанхайского документа с еще большей силой, неизмеримо углубляя и развивая новые черты жанра. Оперативные корреспонденции не ограничиваются характеристикой социальных сил, но как лучшие новые работы киноочеркиста характерны вниманием к людям, к человеческим судьбам, слагающимся на фоне гигантских социальный потрясений.

Фильм Р. Кармена о путешествии в Особый район Китая — выдающееся явление как в документальной кинематографии, так и в творческих биографиях киноработников, подлинный «большой репортаж».

◇

В большинстве работ кинохроники наличествует «экспедиционность», событийность, и почти нет работ о «буднях» нашей страны. Несомненно, это пробел, обусловленный историей развития этого жанра. Но это не означает, что киноочеркизм бессилен в показе рядовых, будничных явлений в нашей стране. Мы и сейчас уже имеем ряд короткометражных очерков, посвященных небольшим, казалось бы, незаметным делам — очерки о людях, сделанные на достаточно высоком уровне мастерства.

Небольшая емкость формы короткометражных картин, естественно, не позволяет раскрыть большую тему. Такие фильмы предельно локализуют тему, ограничивают ее.

Но как итог накопленного опыта мы можем назвать фильм Могучий поток о строительстве Большого Ферганского канала имени Сталина.

Режиссер и оператор Б. Небылицкий, молодой режиссер Л. Варламов в сотрудничестве с оператором Каюмовым с выходом этого фильма становятся в ряды мастеров советской хроникальной кинематографии.

Могучий поток — взволнованное повествование о делах и людях на строительстве канала. Фильм показывает великую стройку так, что зритель не только видит, но и переживает, ощущает полноценную жизненность изображаемого.

Тема фильма конкретна. Мечта узбекского и соседних народов о воде для прекрасных земель Ферганской долины, таящей неисчислимые богатства, мечта, осуществленная подъемом народной инициативы, поддержанной партией, советской властью и великим Сталиным.

Фильму дана четкая сюжетная композиция, в которую заключены яркие фабульные эпизоды, найденные в ходе съемок строительства. Таков старый колхозник, которого оставили дома, а он, взяв кетмень, пришел на стройку, таковы дети-почтальоны. Все эти и другие сцены развертываются в их внутренней динамике.

Факт появления этого фильма свидетельствует, что возможности очеркового жанра в кинематографии для показа нашей страны, нашей стройки, наших людей — неисчерпаемы. Возможности эти счастливо встречаются с желаниями нашего пытливого, любящего свою родину, зрителя.

Очерк все больше овладевает средствами художественного изображения, невиданными до сих пор в документальной кинематографии. Хроникеры-очеркисты готовы решать самые трудные задачи, самые сложные темы.

СОВЕТСКОЕ КИНО В ЦИФРАХ

УЧЕБНЫЕ И ПОПУЛЯРНО-НАУЧНЫЕ ФИЛЬМЫ

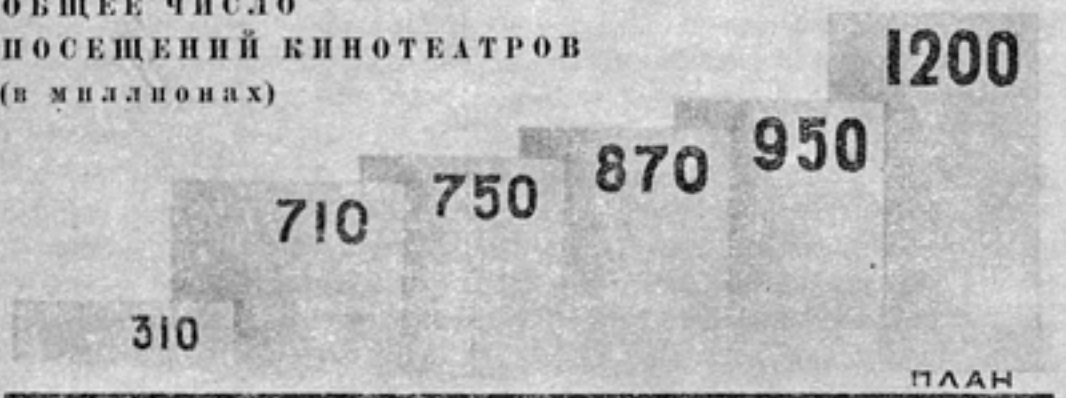
Ожидаемая цифра 1939 г.–692 части

ВЫПУСК ПОЛНОМЕТРАЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЗВУКОВЫХ КАРТИН

АВТОМОБИЛЬНЫЙ КИНОКУРС (выпуск 1935 г.)

ПРОСМОТРЕЛИ СВЫШЕ 400 ТЫС. ЧЕЛОВЕК

ОБЩЕЕ ЧИСЛО ПОСЕЩЕНИЙ КИНОТЕАТРОВ (в миллионах)



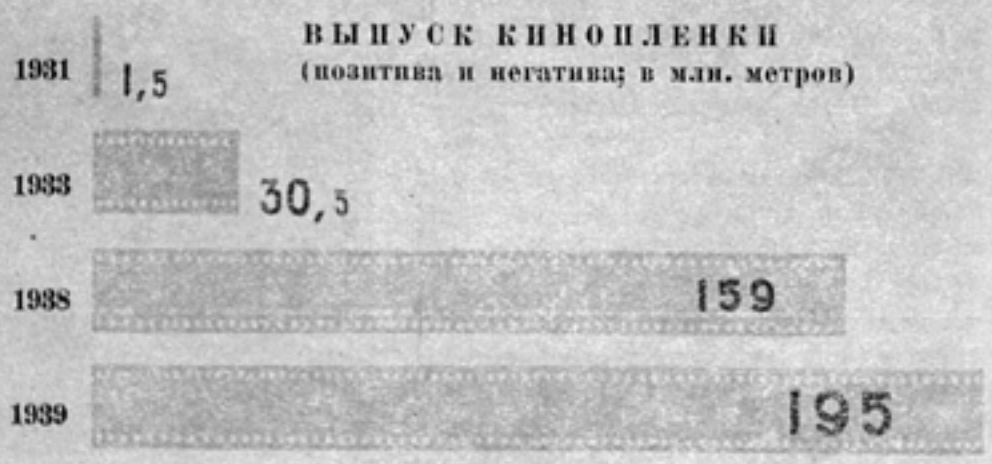
ВЫПУСК КИНО-ХРОНИКИ

ПОСТРОЕННЫЕ, РЕКОНСТРУИРОВАННЫЕ И ЗВУКООБОРУДОВАННЫЕ КИНОСТУДИИ

КОЛИЧЕСТВО ДЕТСКИХ, ЮНОШЕСКИХ И МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫХ ФИЛЬМОВ

В 1939 г. проведен 1 млн. детск. киносеансов

ВЫПУСК КИНОПЛЕНКИ (позитива и негатива; в млн. метров)

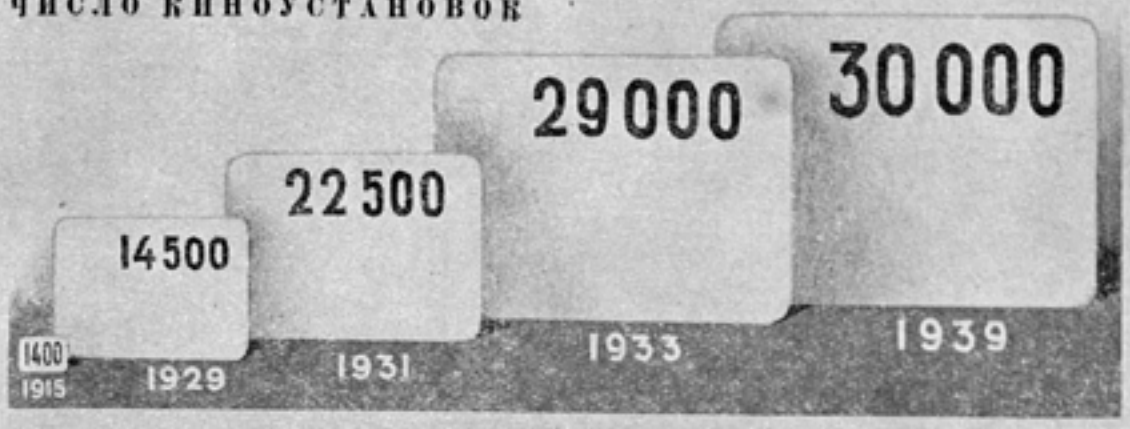


Средние тиражи ИГРОВЫХ КИНО-КАРТИН

200-300 КОПИЙ — ВТОРАЯ ПЯТИЛЕТКА

400-600 КОПИЙ — ТРЕТЬЯ ПЯТИЛЕТКА

ЧИСЛО КИНОУСТАНОВОК



РОСТ КИНОСЕТИ (звуковые и немые установки)

КОЛИЧЕСТВО СЕЛЬСКИХ УСТАНОВОК

КАДРЫ КИНОТЕАТРОВ И ПРОКАТА

Работников проката	10 тыс. чел.
Работников трестированной сети кинотеатров	50 тыс. чел.
Работников нетрестированной сети кинотеатров	60 тыс. чел.

ВСЕГО ОКОЛО 120 тыс. ЧЕЛОВЕК

В ПРОКАТЕ ИМЕЕТСЯ:

24 000 копий звуковых полнометражных картин

22 000 копий немых полнометражных картин

В СТРАНЕ ПЕЧАТАЛОСЬ ПОЗИТИВА

ПРЕДПРИЯТИЯ МАССОВОЙ ПЕЧАТИ МОГУТ ПЕРЕРАБАТЫВАТЬ В ГОД ДО 120 МЛН. МЕТРОВ ШИРОКОЙ И УЗКОЙ ПЛЕНКИ

ВЫПУСК КИНО-АППАРАТУРЫ

(число названий)

ОСВОЕННЫЕ НА ПРОИЗВОДСТВЕ СОРТА КИНОПЛЕНКИ

(в единицах)

ТИРАЖИ КИНОФИЛЬМОВ:

„ЧАПАЕВ"—1 619 копий

„ПЕТР I" (2-ая серия)—1 095 копий

„ЛЕНИН В 1918 ГОДУ"—1 149 копий

„ЧЕЛОВЕК С РУЖЬЕМ"—1 006 копий

„ЩОРС"—1 184 копии

Незабываемые годы

Э. Тиссэ

Засл. деят. искусств Э. Тиссэ на фронте в годы гражданской войны

Это бывало так. Днем части Красной Армии занимали город или селение. А вечером, на главной площади, на стене дома развешивали белое полотнище, устанавливали походную кинопередвижку, и здесь же, под открытым небом, начинался киносеанс. На площадях собирались огромные толпы. Программа в те времена была немудреная — коротенькие агитки да хроникальные сюжеты боевых событий. Но надо было посмотреть, с каким жадным интересом вглядывались зрители в происходящее на экране, как живо и остро реагировали на каждый кадр. В те годы кинематограф впервые стал рассказывать правду о жизни. Сошли с экрана сусальные любовные истории, на смену им пришли фильмы, рожденные героической борьбой народа.

Колыбелью советского кино были фронты гражданской войны. Там, в огне и грохоте незабываемых событий рождались первые советские фильмы. Там же рождались первые советские кинематографисты. Их было в те времена еще очень мало, всех можно было пересчитать по пальцам...

А работы было много. На нас, кинооператорах, лежала ответственная задача — не только дать актуальные, зовущие в бой фильмы, но и запечатлеть для потомства на пленке величественные исторические события той эпохи.

В фильмохранилищах сохранились тысячи метров пленки, наглядно показывающих, в каких сложных и опасных условиях приходилось работать операторам.

Вспоминается случай, происшедший с Гибером. Тщетно пытался он в течение многих дней выехать в прифронтовую полосу западного фронта, где в то время шли ожесточенные бои. На фронт шли только бронепоезда. Они были переполнены, и командиры отказывались брать оператора. Тогда Гибер устроился рядовым бойцом бронепоезда — подносчиком снарядов у шестидюймового орудия. Вместе с бронепоездом он прошел по всему фронту, участвовал в боях, исправно выполнял свои обязанности подносчика и в то же время, не забывая своей основной задачи, производил съемки боевых эпизодов. Из этой поездки Гибер привез очень интересные кинодокументы.

Незабываемое впечатление оставляли общие планы, показывающие подожженный поляками пылающий город Борисов. Оператором был зафиксирован момент, когда поляки сами взорвали мост через Неман, с которого еще не сошли польские обозы. Гибер побывал на многих фронтах. Зимой 1918 года он, находясь на южном фронте, снял отдельные эпизоды разгрома деникинцев под Орлом. После освобождения Орла от белогвардейцев в городе состоялся парад частей Красной Армии. Сохранились кинодокументы, показывающие этот парад, а также кадры, на которых запечатлен присутствовавший на параде Серго Орджоникидзе.

Февраль 1920 года застал Гибера на восточном фронте. Заветной мыслью оператора было заснять Михаила Васильевича Фрунзе. Но это было почти невозможно: командующего фронтом почти никогда нельзя было застать в штабе. Фрунзе непрестанно разъезжал по линии фронта, появляясь на передовых позициях всех боевых участков. Отчаявшись снять Фрунзе в тыловой обстановке, Гибер со своим аппаратом начал искать Фрунзе на боевых участках. Однажды ему удалось заснять Михаила Васильевича Фрунзе в момент, когда тот руководил боем на соляных приисках около города Илецка.

В те времена снаряжение кинооператора было очень скудным: все оно заключалось в стареньком, расхлябанном съемочном аппарате с одним объективом и в нескольких десятках метрах пленки. Особенно туго приходилось нам с пленкой. Обычно,

Когда оператору, отправляющемуся на фронт, вручали коробку с пленкой, работники отдела хроники Всероссийского фотокинокомитета торжественно напутствовали: «Берегите каждый метр, как зеницу ока».

В связи с этим вспоминается моя встреча с Гибером в городе Белгороде. Я отправлялся в Первую Конную армию, имея в общей сложности сто метров пленки. Увидев Гибера, я страшно обрадовался, тут же мгновенно у меня мелькнула мысль: он от меня не отвертится, пока не одолжит хоть немного пленки.

Разговор я завел издалека — стал жаловаться на плохое качество негатива. Гибер охотно поддакивал. Затем, сделав как можно более приветливое лицо, я как бы невзначай бросил: «Кстати, Гриша, не можешь ли ты мне ссудить немного пленки?» Не успел я закончить вопроса, как мой собеседник оглушительно расхохотался. Оказывается, Гибер в течение всего этого времени лелеял мечту — прихватить у меня немного пленки. Его кассеты были пусты.

Очень много ценных кинодокументов было заснято в те годы оператором П. Ермоловым. Сейчас мы знаем Ермолова как мастера художественной, игровой кинематографии. В годы гражданской войны он был заправским хроникером, поспевавшим со своим аппаратом на все горячие участки.

Вместе с отрядом моряков-коммунистов Ермолов в сентябре 1918 года проделал боевой рейс на чехословацкий фронт. Отряд продвигался на пароходе «Маргелан» по Волге. По той самой чудесной красавице-реке, которую в наши дни Ермолов с подлинным мастерством большого художника заснял для кинотрилогии о великом русском писателе М. Горьком. Тогда волжские берега были заняты врагами. Чехословацкая артиллерия открыла по «Маргелану» свирепый артиллерийский огонь.

На подступах к Казани был высажен красный десант. Моряки ударили по чехам. С тыла этот удар поддержала наша армия. Ермолов вместе с моряками преследовал отступавшего противника, производя съемки героической атаки. Через несколько часов оператор уже снимал радостную и торжественную встречу, устроенную населением Казани вступавшим в город частям Красной Армии.

В этих же краях Ермолов повстречался с легендарной Чапаевской дивизией, принимавшей активное участие в ликвидации чехословацкого мятежа. Оператору посчастливилось заснять славных чапаевцев. Эти ценнейшие кадры были одно время затеряны. Только два года назад работники Центрального военного архива разыскали ролик пленки со съемками чапаевской дивизии. Очень удачной оказалась съемка самого Василия Ивановича Чапаева.

В те годы Ермолов заснял интересные кадры, показывающие В. М. Молотова и С. М. Кирова в обстановке гражданской войны.

В 1920 году оператор П. Ермолов вместе с режиссером Л. Кулешовым создали первый советский игровой фильм на документальном материале На красном фронте, показавший эпизоды борьбы Красной Армии с польскими панами. Главные роли в фильме исполняли студенты Государственной школы кинематографии. Уже в те времена Красная Армия проявляла свою любовь к киноискусству. Когда надо было по ходу фильма показать некоторые массовые сцены, утомленные бойцы в редкие свободные минуты охотно участвовали в съемках, старательно выполняя все, о чем их просили режиссер и оператор. В моменты, когда стихали бои, командиры предоставляли в распоряжение кинематографистов необходимые для съемок броневики, танки, орудия и поезда.

Этот первый игровой фильм был заснят в 20 дней. Едва лишь был просушен первый позитивный экземпляр, как Ермолов лично повез его на линию фронта, где фильм стали показывать красноармейским частям, шедшим в наступление на Варшаву.

Ряд ценных съемок провел оператор П. Новицкий. В одну из своих поездок он заснял много важных кинодокументов в оккупированном в то время Киеве, куда Новицкий попал вместе с советской мирной делегацией.

Мужество, хладнокровие и большую профессиональную находчивость проявляли много снимавшие в те годы операторы Г. Лемберг и А. Левицкий.

Немало пришлось поработать и мне. Очень помогал мне опыт съемок в боевых условиях, приобретенный мною еще во времена империалистической войны. С 1918 по 1921 год я прошел по всем фронтам с частями Красной Гвардии и с частями Красной Армии. Где бы я ни был — на Кавказском или Крымском фронтах, в Прибалтийском крае или в Сибири, — я никогда не расставался с боевым оружием и с верным другом — киноаппаратом.

На всю жизнь запомнился мне поход на Керчь. Это было в 1918 году. Мы шли против великолепно вооруженного и количественно превосходящего нас противника. Целые сутки белогвардейцы вели по нас ураганную стрельбу из крупных сухопутных и морских орудий. Рано утром ринулись мы в атаку. Я с аппаратом поместился в старом, потрепанном, захваченном нами у противника танке, обладавшим максимальной скоростью в шесть километров в час. Этот единственный танк шел впереди наступающих красноармейцев и краснофлотцев. Навстречу им развернутым строем пошли белогвардейские полчища. Начался жестокий бой, танк оказался между двух огней. Танк содрогался от орудийных выстрелов. Я стремился заснять самые горячие эпизоды боя. Танкист бросал машину в самые опасные места, то и дело оборачивался и спрашивал — «Ну, как, хорошо тебе или еще гуще врезаться?».

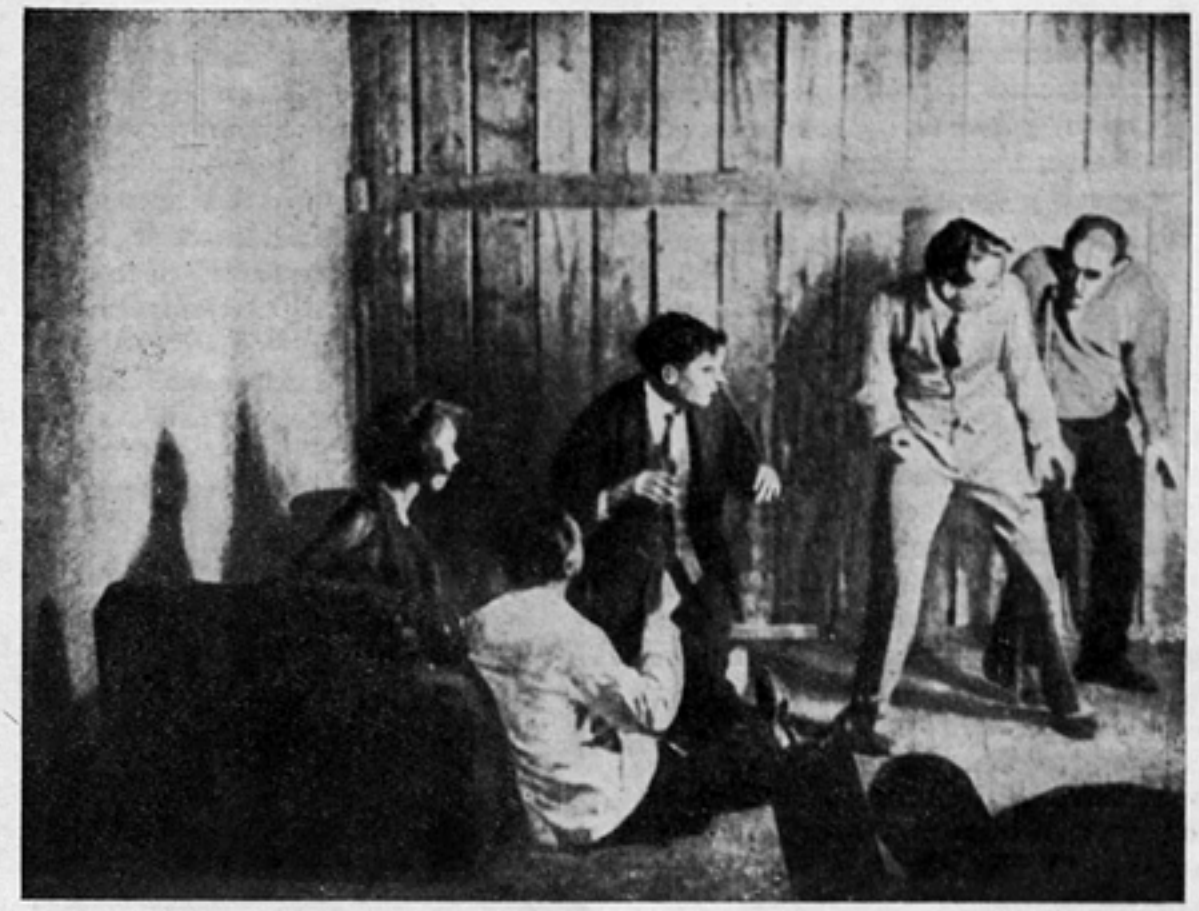
Два часа продолжался отчаянный бой. Мне казалось, что от грохота танка и гула разрывающихся снарядов у меня лопнули барабанные перепонки. Давала себя знать и адская усталость. Был момент, когда силы оставляли меня, и я готов был повалиться на дно танка. В это время танкист, перегнувшись ко мне, крикнул, изо всех сил — «Снимай побольше да получше, чтобы потом наши дети узнали, как большевики дрались за республику!» Словно рукой сняло физическую усталость. Изо всех сил зажал я в руках аппарат и снова приник к пулеметной бойнице...

Так работали мы, первые советские кинооператоры. Прошли годы. Мы выросли. Подросло новое поколение советских кинематографистов. Замечательные, отважные молодые люди. Кто в нашей стране не знает имен смелых и мужественных операторов Р. Кармена, П. Гусева, Б. Макасеева, Н. Ефимова. Доблесть этих людей проверена на деле. Проведенные ими в боевых условиях съемки вызывают подлинное восхищение.

Кадры операторов выросли. И когда наша партия и любимая родина призовут нас на защиту священных границ СССР, и старшее и младшее поколения кинооператоров сумеют доказать, как крепки боевые традиции советской кинематографии, рожденной в славные незабываемые годы героической гражданской войны.

Мастерская Кулешова

В. Пудовкин



«НЕОБЫЧАЙНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ МИСТЕРА ВЕСТА В СТРАНЕ БОЛЬШЕВИКОВ»
Сценарий Н. Асеева. Режиссер засл. деят. иск. Л. Кулешов. Оператор А. Левицкий. Госкино. 1924 г.

В 1920 году Всероссийский фотокино отдел, только что приступивший к управлению национализированными кинопредприятиями, открыл в Москве учебное заведение невиданного и неслыханного типа. Новая школа должна была собрать и воспитать работников киноискусства.

Ателье, брошенные хозяевами-частниками, пустовали. В их разбитые стеклянные крыши и стены лил дождь, летел снег. Обширные помещения, заваленные фанерными щитами, остатками декораций и бугафорским хламом, вымерзали. Лопались трубы водяного отопления. Ступени лестничных переходов обрастали льдом, превращались в узкие крутые скаты. Производства кинокартин не было. Только на фронтах гражданской войны вертелись ручки съемочных аппаратов — операторы снимали хронику. Пленки было так мало, что ее едва хватало даже на одну эту работу.

В таких условиях новая школа начала свою жизнь, и, конечно, определить точно «профиль» работника еще не существующего советского кино, а следовательно, и программу его учебы было действительно невозможно. Ясно было одно — следует собрать оставшиеся от дореволюционного кинематографа художественные силы, объединить вокруг них молодежь и передать ей пусть нестройный, пусть разноречивый, но все же практический опыт специалистов. В основе мыслилось, конечно, обучение актерскому мастерству, для чего ученики подбирались не только с наличием актерского темперамента и таланта, но и с положительными внешними данными — женщины с красивыми, мужчины с выразительными лицами.

Несмотря на такие жесткие требования состав школы все же оказался таким, что большинство учеников, оставшихся на киноработе до теперешнего времени, оказались в конце концов режиссерами или даже, как это ни странно, операторами. Дело, видимо, в том, что учебная работа в школе носила стихийный характер.

Занимались киноискусством «вообще». Практической, съемочной работы не существовало. Все испытывалось и решалось в воображении. Экран заменяли специально сконструированная маленькая сцена и изобретенные В. Р. Гардиным рамки, обрезывавшие актера по плечи или по колена и тем превращавшие его как бы в изображение крупным или средним планом.

Ученику хотелось не только играть, но и пробовать отыскивать никому точно не известные законы композиционного расположения своего движения на экране. Для этого нужно было взять товарища, вообразить его движущимся на экране, поставить с ним какой-то кусок. Нужно было жадно следить за поисками преподавателя, который подчас сам не знал, что у него в конце концов получится, и охотно использовал каждое интересное предложение. Все экспериментировали, все изображали.

Самые удивительные, иногда нелепые затеи проводились в жизнь. Проверяли секундомером, сколько времени актер может сохранять выражение ужаса на лице. Занимались жонглированием и акробатикой. На больших листах (для всеобщего обозрения) изображалась вновь изобретенная форма писания сценария (которая, кстати, сказать, почти целиком используется и теперь). Всем коллективом ставились показательные спектакли, заменявшие демонстрацию киноленты, где моментальная смена коротких многочисленных сцен осуществлялась за счет бешеных по темпу, точно рассчитанных по секундомеру движений учеников, опустошавших сцену или наполнявших ее новой обстановкой.

В сущности, школы, конечно, не было. Был коллектив молодежи, жадно вбиравший разнообразные, разорванные сведения от специалистов, увлеченно экспериментировавший и изобретавший вместе с ними. Естественно, что для всякого дарования, будь оно режиссерским, операторским или актерским, предоставлялись равные условия для развития.

Состав преподавателей был разнообразен и по культуре и по практическому опыту. Были В. Р. Гардин и О. И. Преображенская — одни из наиболее культурных представителей дореволюционного кино. Был вдохновенный импровизатор Перестиани, тогда уже седой, впоследствии снявший идущую до сих пор картину Красные дьяволята. Был Иванов — попросту малообразованный человек, картин которого я никогда не видал. Был, наконец, молодой ученик знаменитого художника-режиссера Бауэра — Лев Кулешов.

Вокруг него-то в конце концов и объединились все лучшие, все наиболее искренне увлекавшиеся киноискусством ученики первой советской школы экранного мастерства.

Группа Кулешова впоследствии отделилась от школы, превратившись в мастерскую учебного типа, а затем в съемочный коллектив, осуществивший ряд постановок (Приключения мистера Веста, Луч смерти, По закону, Ваша знакомая).

Школьные традиции эксперимента и изобретательства сохранились целиком в кулешевском коллективе. Все занимались всем. Я лично работал над сценариями, снимался как актер, ставил как ассистент-режиссер заданные мне сцены, рисовал эскизы декораций и строил их, монтировал отдельные эпизоды снятых картин и не отказывался от целого ряда мелких поручений организационного характера. Так же поступали и все мои товарищи.

Дисциплина рождалась органически из любви к делу и предельного увлечения им. Постоянных рангов и чинов не существовало. Сегодня я командир на назначенном участке, завтра — последний из подчиненных вчерашнего моего помощника.

Поиски и учеба в мастерской Кулешова шли по особому пути. Для того, чтобы правильно разобраться в нем, нужно ясно представить себе все неизбежные условия, в которых могло развиваться в то время киноискусство. Русская кинематография, находившаяся до революции в руках мелких и средних дельцов, использовавших художественные силы весьма сомнительного качества, не оставила таких образцов, на которых можно было бы учиться. Налицо было как раз обратное. Было ясно, что снимать так, как снимали Ермольевы и Дранковы, нельзя. Играть так, как играли Рунич, Максимов или Вера Холодная, нельзя. Режиссировать так, как режиссировали многочисленные безымянные некультурные исполнители хозяйских заданий, — тоже нельзя. У кого же учиться?

Кулешов совершенно правильно обратился к произведениям американских мастеров, создавших по тогдашнему времени самую передовую, самую культурную кинематографию в мире. Кулешов целиком отрицал рыхлые, бесформенные повествования «золотой серии».

Он яростно обрушивался на статичные псевдо-психологические сцены, демонстрировавшие «переживания» страдающих графов и княгинь. Его привлекали американские картины своей напряженной динамичностью, четкой закономерностью построения сценария, темпом и выразительностью характеров.

«Великий Гриффит» был провозглашен нашим учителем. Я помню, какое колоссальное впечатление произвели на меня эпизоды из знаменитой Нетерпимости — расстрел бастующих, суд и классический финал, в котором спасение или гибель героя были мастерски связаны с бешеной погоней автомобиля, везущего помилование, за несущимся на всех парах экспрессом, знаменовавшим неизбежную казнь.

«НЕОБЫЧАЙНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ МИСТЕРА ВЕСТА В СТРАНЕ БОЛЬШЕВИКОВ»

Сценарий Н. Асеева. Режиссер засл. деят. иск. Л. Кулешов. Оператор А. Левицкий. Госкино. 1924 г.

Кулешев поддерживал и воспитывал в своих учениках любовь к острому ощущению динамики, любовь к четкости и ясности физического движения (не нужно забывать, что кинематограф был немым!), к быстрым темпам и лаконической выразительности, актерской паузе.

Здесь обязательно следует сказать о своеобразии состава учеников мастерской. В ней собрались главным образом молодые представители дореволюционной интеллигенции. Только здоровое чутье позволяло им правильно разбираться в огромной сложности жизни страны, переживающей первые годы послеоктябрьского периода. Уровень их политического развития был очень невелик. Гениальное предвидение Лениным истинного значения и истинного содержания будущего советского кино, было им, конечно, не по плечу. Вот почему учеба у американцев в основном привела к результатам чисто формального характера.

Глубоко советское содержание картин появилось значительно позже. Тогда же можно было смело назвать наши работы американскими картинами, имевшими советскую внешность.

До 1924 года мастерская занималась только экспериментальной работой с актерами без возможности снимать их на пленку и упражнениями в выразительном американском монтаже на бумаге без возможности перенести что-либо на экран. За этот период были созданы очень интересные с формальной точки зрения короткие спектакли, в которых ученики мастерской показали образцы выразительной мимики, ритмическую четкость и великолепную слаженность ансамбля. Эта слаженность коллективной работы потом положительно сказалась на съемках картин.

Все движения актеров маленьких спектаклей были точно рассчитаны. Они ставились под музыку и разучивались под метроном. В свое время мне о них напомнил японский театр «Кабуки». Я помню, что на театральных работников «левого толка» они произвели тогда сильнейшее впечатление.

Только в 1924 году Кулешов получил возможность снимать «настоящую» картину. Мастерская показала себя на экране в Необычайных приключениях мистера Веста в стране большевиков.

Фильм для сегодняшнего зрителя показался бы по меньшей мере удивительным. По улицам Москвы носился на крыше автомобиля американский ковбой (теперь режиссер Барнет), накидывал лассо на извозчика и по индейскому обычаю прикручивал его к фонарному столбу. Ковбой удирал на похищенной лошади от московский милиции, посаженной согласно американской системе на редкие по тогдашнему времени мотоциклы. Он взбирался на крыши и переползал по телеграфному кабелю через улицы на высоте десяти этажей.

Кстати сказать, все «трюки» (даже самые опасные) ученики мастерской с великолепным простодушием проделывали «по-настоящему», т. е. без всякой попытки подменить реальную обстановку искусственной. Благодаря хорошей тренировке несчастных случаев не было, если не считать моего неудачного прыжка с третьего

этажа, после которого я, пролежав в больнице две недели, прыгал с моста на идущий внизу поезд.

В этой картине, так же, как и в следующей Луч смерти, сказались все достоинства и недостатки мастерской. Приключения мистера Веста — это было несомненно новое слово, имевшее большое значение для развития советского кино. Высокий уровень живописной культуры Кулешова в соединении с первоклассным мастерством оператора Левицкого дали несуществовавшую до того времени в русском кино безукоризненную композицию каждого кадра.

Четкая работа актеров несмотря на формалистическую ее природу показала, что мы можем не хуже американцев овладевать технической спецификой экранной игры. Выразительный монтаж тоже утвердил полную возможность овладения этим важнейшим приемом режиссерской работы.

Конечно, с советским содержанием картины было плохо. Сюжет служил только плацдармом для актерских упражнений. Кулешов так и называл Луч смерти прейскурантом возможностей мастерской.

Только в будущем, почти через два года после появления Приключений Веста, появились первые советские картины, содержание которых было связано с новой жизнью, с новыми требованиями, которые предъявил к своему искусству советский массовый зритель. Но и в них неизбежно сказались результаты работы и удачных находок Кулешова.

Интересно отметить, что ученики Кулешова совсем не оказались единообразными, по своим художественным приемам, по своим художественным вкусам. Они прошли прекрасную производственную школу, получили богатый технический опыт, но остались свободными в своих творческих стремлениях. Режиссеры Барнет, Оболенский и Пудовкин, актеры Комаров, Хохлова и Фогель настолько не похожи друг на друга, что не нужно приводить более убедительных примеров. Мне кажется, что такой результат воспитательной работы указывает на крупный педагогический талант Кулешова. Его мастерская создала не только картины, послужившие опорным пунктом для подъема великого советского искусства кино, но и людей, которые и поныне успешно ведут творческую работу.

Л. В. Кулешов и его мастерская занимают почетное место в истории «самого важного из искусств».

„Кино-Правда“

С. Гинзбург

Деятельность Вертова началась в годы гражданской войны в кинохронике, воспитавшей его, позволившей ему увидеть великие события борьбы Красной Армии с войсками белых правительств и интервентов. Немногие из кинематографистов так хорошо, как он, понимали, до какой степени досужие вымыслы режиссеров и сценаристов, создававших тогда в ателье свои картины о гражданской войне, не имели ничего общего с действительностью, которую он, Вертов, фиксировал на кинопленке. Да и могла ли вообще игровая кинематография передовать правду жизни? Подобных примеров Вертов не видел, и он пришел к выводу, что всякий вымысел на экране извращает действительность, что задача кинематографа заключается только в фиксировании глазом кинообъектива неприкрашенной художником действительности.

Вертов демонстративно отрицал право искусства на существование, считая искусство буржуазным пережитком. В широковещательных декларациях, могущих сейчас вызвать только улыбку у читателя, он решительно расправлялся со всяким искусством, видя в нем лишь то отрицательное, антиреалистическое, что внесли в него буржуазные художники эпохи империализма. Впрочем, он не был одинок в этом отрицании искусства. Он шел вместе с большой частью художественной молодежи, которая, в первые годы революции выступая против старшего поколения художников, еще не понявшего и не принявшего новой жизни, часто приходила к отрицанию искусства вообще.

Но если учесть, что многое в этом безапелляционном отрицании искусства было продиктовано полемическим задором и недостаточным теоретическим развитием, если расценивать деятельность художественной молодежи по ее творческой практике, а не только по журнальным статьям, то за барабанным боем деклараций можно увидеть и здоровое начало.

Неумело, подчас с грубыми ошибками, закладывался фундамент новой эстетики, ломались традиции и каноны буржуазного искусства, начиналась борьба за отображение революционной действительности.

Вместо ситуаций, обыгранных тысячи раз, — новые, рожденные революцией. Вместо копания в переживаниях неврастенического героя, неспособного ни на какой решительный поступок, — изображение поведения революционных бойцов. Вместо украшений, орнамента, эклектического использования старых форм — борьба за конструктивность, экономность и целесообразность. Этому сопутствовали, правда, полное непонимание значения культурного наследства и отсутствие чувства историзма.

«Жизнь как она есть», «Жизнь врасплох». Эти слова стали творческим лозунгом Вертова. Он снимал все, что придется. Он старался снимать так, чтобы поймать людей за совершением ими обычных поступков, стремясь к тому, чтобы люди, поведение которых он фиксирует глазом киноаппарата, даже не знали о том, что их снимают. Хроника отражала только политически актуальные события. Вертов, в отличие от нее, снимал все. Главным образом он обращал внимание на быт, будничные дела обыкновенных рядовых людей. Он документировал жизнь революционных лет, стал поэтом факта, решительно отказываясь от обобщений.

◇

Свою работу Вертов начал серией киножурнала Кино-Правда. Двадцать три сделанных им выпуска резко отличались от хроникальных журналов обычного типа. Они не состояли из отдельных сюжетов, посвященных выдающимся явлениям общественной жизни и соединенных по газетному принципу заголовками — титрами. Выпуски Кино-Правды Вертова были тематическими корот-

кометражными фильмами, обладающими очень незначительной информационной функцией. Материал их был порой сырым, непродуманным, монтаж основан не на сюжетном их членении, а на ассоциациях. Но на экране была подлинная жизнь, живые люди, которых Вертов подглядел киноаппаратом. Здесь не было никакой выдумки, никаких прикрас.

В серии фильмов Вертова Кино-Правда советские зрители впервые увидели на экране свой быт в правдивом отражении. И они полюбили эти фильмы, встреченные профессиональными кинематографистами в штыки. Фильмы были бессвязными, в мелькании кадров важное перемешивалось с пустяками. Но они обладали подлинностью жизни, которой не было у художественной кинематографии тех лет. И в этом значение выпусков Кино-Правды, которое они сохранили вплоть до наших дней,— значение подлинных документов советского быта 1922—1924 годов.

Вертов утверждал, что единственное назначение кинематографа — это документация жизни, собирание фактов, фиксирование жизни врасплох, и что какое бы то ни было обобщение и организация заснятого материала является задачей, извне навязанной кинематографу. Тем не менее, вопреки собственной воле, он, разумеется, и организовывал материал собственных фильмов и обобщал так же, как это делает всякий художник. Правда, Вертов был принципиальным противником актерской игры и сценария, видя в них все тот же ненавистный ему вымысел. Но самый отбор материала для фильмов, установление его последовательности, использование тех или иных изобразительных возможностей киноаппарата—все это, хотя этого и не хотел сознавать Вертов, являлось творческой работой художника.

Исключительный интерес к выразительным возможностям кино, к особенностям кинематографического построения, ритму монтажа, темпу внутрикадрового движения приводил к тому, что Вертов оформлял свои ленты по принципам не научного творчества (к чему стремился и он, и позднее — в еще большей степени—Эйзенштейн), а по принципам творчества художественного. В конечном счете Вертов оказался вынужденным признать кинематограф творчеством, но творцом для него был не режиссер, не оператор, а... сам киносъемочный аппарат.

Киноаппарату Вертов складывал оды: он — не художник, им владеющий, а, по утверждению Вертова, именно сам аппарат, — обладал возможностью анализировать действительность. Вертов создал восторженную кинопоэму «Человек с киноаппаратом», в которой последовательно показывал зрителю все трюковые возможности киносъемки, позволявшие деформировать (существовал тогда такой неуклюжий термин) действительность. В Человеке с киноаппаратом Вертов в одном кадре совмещал изображения в разных масштабах, широко использовал убыстренную, замедленную и обратную съемку, пользовался оптикой, дробившей одно изображение на ряд маленьких, или, на радость новаторам, видевшим в опере оплот художественной реакции, раскалывал здание Большого театра пополам.

Этот фильм производил на неискушенного зрителя впечатление кошмара. Однако это впечатление было не совсем правильным. Молодое поколение советских художников искало выразительные средства нового искусства. Учебу, лабораторные опыты оно выдавало за творчество—в этом была его ошибка. Но на первом этапе развития советского кино повышенное внимание к форме, иногда даже за счет содержания, еще не являлось формализмом. Это были лишь поиски выразительного языка нового искусства, стадия первоначального накопления.

Формальные поиски не были для Вертова и немногочисленных его творческих соратников по группе киноков главным содержанием творчества. Главным все же всегда было изображение нашей действительности — правдивое, освобожденное от всех штампов киноремесла. Поэтому велико значение работ Вертова в становлении советского киноискусства.

Фильмы Вертова являлись первыми произведениями советской художественной кинематографии, произведениями того этапа ее развития, когда она еще не выделилась из хроники, когда она только начинала искать свой образный строй и свои выразительные возможности. Мы говорим здесь, разумеется, о ранних фильмах Вертова, главным образом, о его Кино-Правде. Но и в те годы (1922—1924), монтируя документальный материал, Вертов порой создавал из него монументальные художественные произведения.

◇

Вертов первым из советских кинематографистов успешно подошел к задаче воссоздания на экране образа Владимира Ильича Ленина. Из разрозненных кадров, из ряда своих документальных съемок Вертов смонтировал сперва Ленинский киноКалендарь, а затем и две Ленинские Кино-Правды.

Ленинский киноКалендарь был первым сводом всего известного тогда кинодокументального материала о Ленине. Созданию фильма предшествовало тщательное изучение фильмотечных материалов, розыски ленинских кадров. Это изучение кинодокументов революции подготовило Вертова к работе над Ленинскими Кино-Правдами — первыми историко-партийными фильмами.

Ленинская Кино-Правда (выпуск XXI) была большим художественным фильмом, полностью составленным из хроникального документального материала, фильмом громадного революционного пафоса и эмоциональной силы. Он был построен по законченному сценарному плану и разбит на три части: первая показывала деятельность Владимира Ильича в годы гражданской войны, вторая была посвящена болезни, смерти и похоронам Ленина, а третья—выполнению ленинских заветов и ленинскому призыву в партию. В известной степени позднейшая работа Вертова Три песни о Ленине повторяла сценарный план этого фильма.

Вертов посвятил Ленину и следующую свою работу — новый XXII выпуск Кино-Правды, в котором он показывал образ Ленина живущим в сердцах трудящихся всего мира.

Два этих фильма, в особенности первый из них, являются лучшими произведениями о Ленине, созданными немой кинематографией. Разумеется, немому кино было не под силу непосредственное воплощение образа Ленина. Все же Вертов в этих двух фильмах воссоздал в известной мере образ Ленина, воссоздал его опосредствованно, передав его через отношение к Ленину трудящихся всего мира, показав выполнение ленинских заветов пролетариатом и трудовым крестьянством советской страны.

Вертов первый из советских кинематографистов правильно понял основную задачу кино—правдиво отображать революционную действительность. Он обогатил выразительные возможности кинематографа, хотя и постоянно злоупотреблял ими. Он еще не понимал (и, к сожалению, едва ли понял до конца и сейчас), что плох не вымысел, а вымысел неправдивый; не понимал, что подлинно художественный вымысел передает правду жизни. Но оставаясь в пределах документального кино, Вертов возвел его в степень искусства.

Встречи

М. Штраух

«1905 ГОД» (первоначальный вариант фильма «Броненосец Потемкин») Сценарий Н. Агаджановой-Шутко. Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн. Операторы А. Левицкий и засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Совкино. 1925 г. На фото эпизод забастовки в Петербурге

Первая из них произошла давно — мне было лет семь-восемь, и время уже стерло в памяти все подробности.

Помню поросшие соснами песчаные дюны рижского взморья. Вдоль них тянется проспект, застроенный дачами. Это пансионаты, где приезжие семьи могли снимать комнаты на лето.

И вот в саду одного из таких пансионов можно было часто видеть мальчика лет десяти, склонившего большую стриженую голову над толстой тетрадью. Его рука уверенно и быстро выводила причудливые рисунки.

Мальчика звали Сережа Эйзенштейн. Рисование было его излюбленным занятием. Страницу за страницей изрисовывал он свои тетради. Эйзенштейн в детстве рисовал исключительно: с неистощимой фантазией и огромным юмором, с уверенностью и мастерством профессионального художника набрасывал он свои рисунки, которые напоминали работы В. Буша, Гульбрансона из «Симплициссимуса». Это была какая-то бессознательная и беспрерывная фантазия. Эта тренировка сделала свое дело. Мало кто из наших режиссеров умеет с такой интенсивной выразительностью «построить» кадр, так скульптурно «вылепить» актера, как Эйзенштейн. Вспоминается, как несколько лет назад Эйзенштейн засел на целый вечер за свой письменный стол и стал — шутки ради — рисовать один за другим варианты сцены убийства короля Дункана из шекспировского «Макбета». Он рисовал с неистощимой выдумкой несколько часов подряд и набросал без всякого видимого напряжения больше ста вариантов этой сцены, один на другой не похожий.

Эти зарисовки Эйзенштейна мне очень нравились. Встречаясь несколько лет подряд, мы с Эйзенштейном постепенно сдружились.

Затем наступило увлечение цирком. Его мы представляли обычно в саду полной программой, причем нагрузка была предельной: вдвоем приходилось изображать и людей и зверей. Эти увлечения цирком сказались впоследствии на первых работах Эйзенштейна в театре.

Таковы мои первые детские встречи с Эйзенштейном.

В 1914 году нас разъединила война. Мы потеряли друг друга из виду лет на шесть. Я учился в школе, а про Эйзенштейна знал только, что он собирается по окончании училища поступать в институт гражданских инженеров.

Грянула Великая Октябрьская революция.

Вторая моя встреча с Эйзенштейном произошла при несколько необычайных обстоятельствах.

Я поступил в Красную Армию и по роду службы часто бывал вне Москвы в разъездах. Театр меня продолжал увлекать, и каждый свой приезд в Москву я старался посмотреть упущенные премьеры.

И вот, собравшись однажды вечером в Камерный театр, я решил через барышника достать билет. Этих спекулянтов театральными билетами обычно в то время преследовали, стараясь задержать в момент перепродажи билетов у театральных подъездов. И вот я совсем было уже столковался с одним из них, как вдруг почувствовал на себе пристальный взгляд какого-то человека, одетого в военное. Приняв его за сотрудника милиции, в задачи которого входило задерживать не только самих барышников, но и граждан, покупавших у них билеты, я смутился и скрылся от его взоров в подъезде театра. Каково же было мое удивление, когда этот неизвестный мне человек вновь появился невдалеке. Он исподлобья, не сводя с меня глаз, продолжал наблюдать. Я опять ушел. Так повторилось несколько раз, пока незнакомец, так настойчиво меня преследовавший, не подошел ко мне и неуверенно спросил: «Не Штраух ли вы?»

Незнакомец оказался не сотрудником милиции, а... Эйзенштейном. Было немудрено, что мы друг друга сразу не узнали — с последней встречи прошло несколько лет. Были мальчиками, стали юношами. К тому же Эйзенштейн был одет в фронтовую шинель, на голове военная фуражка. Он недавно приехал в Москву с Западного фронта, куда он попал из института. На фронте он строил укрепления (окопы), составлял агитгруппы, расписывал агитпоезда. Пригодилось рисование.

Встреча была радостной, и мы всю ночь до утра пробродили по Москве. Делились пережитым, мечтали о будущем. Театр нас продолжал увлекать, и мы решили работать дальше совместно. Но хотелось служить такому искусству, которое отвечало бы боевым настроениям времени, которое было бы оружием в революционной борьбе. Вот почему мы пошли в Пролеткульт.

Вся дальнейшая работа как в театре, так и в кино, протекала уже на виду.

Это были «Мексиканец», «Мудрец», Стачка, Броненосец Потемкин, Старое и новое, Октябрь...

Такова была моя вторая творческая встреча с Эйзенштейном. Она относится к юности.

В Пролеткульте мы с Эйзенштейном поменялись ролями: он, проработав несколько постановок театральным художником, стал режиссером, я же участвовал в его постановках в качестве актера. В наших первых театральных работах в Пролеткульте мы очень увлекались приемами народного балагана и цирка. Эти крайние увлечения жанрами, драматическому театру мало свойственными, привели все же к созданию ряда острых и ярких агитационных спектаклей. В актерах это увлечение цирковыми предметами воспитывало любовь и стремление к точной и чеканной работе, научило ненавидеть рыхлость и «приблизительность» формы в искусстве.

Первой работой в кино был фильм Стачка, подготовивший появление Броненосца Потемкина, где талант Эйзенштейна развернулся во всю свою мощь и ширь. Стачка и Потемкин возвестили по существу начало советского киноискусства.

Броненосец Потемкин был пущен в производство в конце лета 1925 года. Для бесплановости киноxозяйства того периода это было делом обычным: осенью начинались съемки, и режиссеры метались по югу в поисках солнца, а летом писались сценарии...

Сценарий охватывал все основные события пятого года по всей стране и назывался в начале 1905 год. Эпизод с броненосцем «Потемкиным» был только одной его частью.

Я работал тогда в постановочном коллективе С. М. Эйзенштейна в качестве ассистента режиссера.

Съемки начались в Ленинграде. Снимались эпизоды всеобщей забастовки. Наступил август. Ленинградского солнца для съемок уже не хватало. Погода капризничала, все нервничали, съемки не ладились.

Но опасность была не в погоде, а в необъятности материала сценария. Это чувствовал каждый, но ни у кого нехватало духа сказать: «Дорогие товарищи, из восьми частей сценария надо взять одну и сделать из нее целую картину».

В искусстве художнику необходимо уметь себя ограничивать. В данном случае этому помогла сама природа: надвигавшаяся на нас осень внесла свои поправки в план работы — она ограничила наши съемки югом.

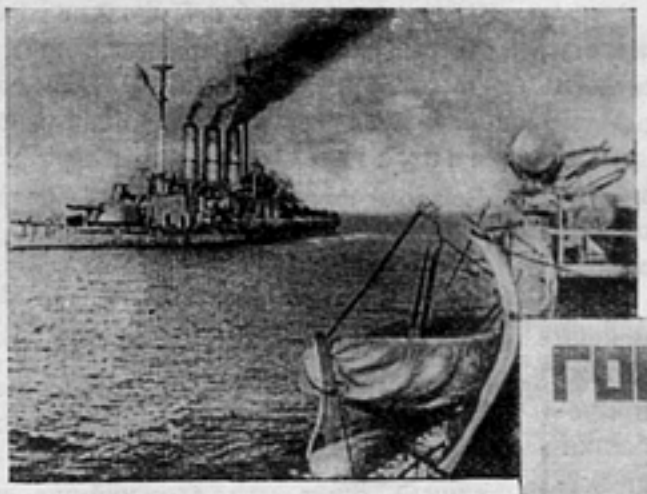
Директор кинофабрики, одессит, приехал к нам в Ленинград и сказал: «За Ленинград я ничего не скажу, но за одесское солнце ручаюсь: оно вам еще посветит...» Совет был дельный, и через несколько дней мы уже были в Одессе.

В Одессе все пошло гладко. Картина снималась наредкость легко и быстро, без перебоев, в хорошем рабочем ритме. Она была сделана, как говорят, на легком дыхании, хотя съемки были достаточно сложны и масштабны: в одном только списке реквизита значилось шесть броненосцев, куда

«СТАЧКА»

Сценарий засл. деят. иск. С. Эйзенштейна и В. Плетнева. Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн. Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Совкино, 1924 г.

Сценарий Н. Агаджановой-Шутко. Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн. Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. Совкино. 1925 г. На фото: два кадра из фильма и плакат



их вставил растерявшийся составитель сметы.

В первый же день нашего приезда в Одессу Эйзенштейн увидел лестницу, знаменитую одесскую лестницу, ставшую после его фильма вдвойне знаменитой.

На этой лестнице произошла дикая расправа с мирным населением, которое вышло к берегу приветствовать красный флаг восставшего броненосца.

Вспоминалась зарисовка французского художника-очевидца этого расстрела, сделанная в 1905 году. Проверили этот факт в местном истпарте. Нашли даже очевидцев. Эйзенштейн с увлечением взялся за разработку этого эпизода. Так 1905 год стал Броненосцем Потемкиным.

В течение недели люди в панике, толкая и давя друг друга, сбегали и катились по лестнице вниз, чтобы по режиссерскому сигналу «стоп» остановиться, вновь подняться и начать свой бег сначала. Сверху теснили их размеренным шагом солдатских сапог шеренги преображенцев, внизу на лошадях врезались казаки. Картина расправы и чудовищной бойни волей режиссера вновь оживала, как в кошмаре.

С великолепной энергией—не боюсь сказать, вдохновенно — работали Эйзенштейн и Тиссэ. Заражая всех окружающих, они без устали носились по лестнице в 120 ступеней, находя все новые и новые выразительные возможности. Здесь кстати будет заметить: и Эйзенштейн и Тиссэ мало изменились за 13 лет, отделяющих нас от момента съемок Потемкина. Летом 1938 года в качестве простого зрителя я присутствовал на съемках сцен Ледового побоища для фильма Александр Невский. С той же великолепной энергией, так же молодо и вдохновенно запечатлевали они на пленку битву русских с тевтонскими рыцарями.

Но вернемся к съемкам в Одессе.

После «лестницы» снимались сцены прощания с убитым матросом — потемкинцем Вакулинчуком, когда тысячи людей днем и ночью нескончаемой скорбной вереницей проходили мимо его праха.

Затем—Севастополь и серия съемок, связанных с событиями на самом Потемкине.

В 5—6 часов утра начинался наш рабочий день. Мы грузились на катер, чтобы ехать на военный корабль, выходивший на ученье в открытое море. Там мы снимали, стараясь не мешать учебно-боевой жизни судна. Съемки сцен с адмиралом, сцен расстрела, восстания, погони за офицерами проводились Эйзенштейном умело и с большим темпераментом. В этом ему дружно помогали краснофлотцы, с увлечением выполнявшие роли матросов-потемкинцев.

Три месяца напряженной, упорной и горячей работы сначала в Одессе, затем в Севастополе позволили сделать фильм, которым мы теперь гордимся, фильм, который возвестил начало советского киноискусства.

Такое социальное полотно, как Броненосец Потемкин могло возникнуть только в нашей стране и в руках такого мастера, как Эйзенштейн,—образованнейшего советского художника, работника со светлой головой и горячей кровью, человека громадной работоспособности, чудовищной энергии, смелых мыслей и точных знаний.

Отечественное кино до революции занималось производством картин исключительно салонно-бульварного пошиба. Наши же мастера находились сначала под явным влиянием американского кино. Развивались даже теории, что не все в кино можно снимать, не все «фотогенично».

Эйзенштейн практикой опрокинул все эти «теорийки», смело взявшись за новые темы рабочего движения, восстания 1905 года и этими своими работами доказал, сколь могучим идейным оружием может стать в руках советского мастера «самое важное из искусств»—искусство кино.

В фильме Октябрь Эйзенштейн сделал первую попытку воплотить в кино образ В. И. Ленина, и когда через десять лет после этого в фильме Человек с ружьем мне как актеру поручили эту же работу, я вспомнил и учел наш первый опыт.

Возможность практически участвовать — сначала по линии актерской, затем режиссерской—в творческих работах Эйзенштейна принесла мне много пользы, и я с удовольствием и благодарностью вспоминаю нашу совместную работу.

Последние годы мы работаем врозь. Но я надеюсь, что и после этого перерыва у нас произойдет новая, третья по счету, творческая встреча.

Всеволод Пудовкин

А. Головня

Сначала мне показали фотографию: угол четырехэтажного дома и в воздухе, на высоте второго этажа, плотно прижав к туловищу руки, летит человек, глядя перед собой и падая в неумело растянутый внизу брезент.

Это — Всеволод Пудовкин.

Художник, сорежиссер и один из главных героев фильмов Приключения мистера Веста в стране большевиков и Луч смерти.

В то время все трюки делались всерьез. В. Фогель перелетал на канате в пролете шестиэтажных домов, а Пудовкин прыгал вниз с высоты четырех этажей.

Увидел я Пудовкина через две недели после прыжка, когда он вышел из больницы.

Декорация огромного зала на весь павильон Госкино. В кадр со всего разбега влетает человек в изорванной рубашке, со страшным шрамом на лбу и, описав какой-то немыслимый вольт, падает точно в заданное место. Репетиции производились шесть-семь раз,—и каждый раз в том же бешеном темпе летел по паркету Пудовкин и точно падал в заданном квадрате.

Съемки сцен на болоте. На дне — ледяная вода. И день за днем Фогель, Комаров и Пудовкин бродят в засасывающей тине болота, борются в воде, выходят синие и злые. В заключение, по ходу сцены Пудовкина обстреливают в болоте, пули должны ложиться рядом в воду и прострелить разорванный рукав рубашки.

Тогда, повторяю, все делали всерьез. Пули мелкокалиберной винтовки, ложились в нескольких сантиметрах от Пудовкина, рукав его был прострелен. Пудовкин медленно брел по грудь в грязи, ища своих мнимых врагов.

Тогда я понял, что в этом человеке сочетается неукротимый темперамент и спокойная воля большого актера.

◇

Течение опыта не может и не должно быть нарушено, ничего нельзя повторять и вместе с тем, чтобы зритель наглядно понял механику условных рефлексов, необходимо показать и рефлекторную деятельность слюнных желез у подопытного животного, и запись приборов, и обстановку опыта. Пудовкин руководит опытом, он и режиссер, он и ученый, он прекрасно знает течение процесса, организованные им кадры; съемка — это подготовленный научный опыт.

Профессор Дмитрий Иванович Бурланков шутя говорил, что с удовольствием взял бы Пудовкина ассистентом, так как Пудовкин умеет видеть детали и прекрасно охватывает целое, что доказывает фильм Механика головного мозга.

В этом фильме блестяще раскрылся монтажный талант Пудовкина.

Собственно здесь, в работе над Механикой головного мозга, я понял, каким должен быть режиссер: исчерпывающее знание материала; исключительная любовь к своему творческому заданию, будь это научный опыт или сложнейшие психологические сцены; совершенное владение техникой своего искусства; настойчивость в работе и какая-то заразительная легкость—признак несомненного таланта, при которой все выходит так просто, так наглядно и вместе с тем так красиво.

◇

Будем ставить «Мать» Горького.

Будем ставить Мать — это величайшее произведение русской революционной литературы, так высоко оцененное Лениным. Гений Горького, его любовь к рабочему классу, его знание подлинной жизни рабочих масс и их борьбы в 1905 году— все это воплощено в повести. Кинематограф должен подняться до высот большой народной литературы, нужно только найти удачное кинематографическое воплощение образов Горького.

Это — не подлинные слова Пудовкина; он говорил долго, горячо, и передо мной раскрывались и новые возможности, и новая сила нашего искусства, и страстная вера Пудовкина в это искусство и его возможности, любовь к делу рабочего класса, к партии.

Пудовкин тогда читал мне страницы из Ленина, восторгался четкостью, ясностью и звучанием ленинского языка, он вслушивался в сочетания слов, разбирал конструкцию фраз, чистоту выражения мысли. Пудовкин как художник искал и находил в ленинских строках не только гениальные указания вождя партии, но и художественную форму, к воплощению которой он стремился в своих произведениях.

Это был 1925 год. Мать была первым произведением о людях революции, о людях партии, произведением страстным, темпераментным и вместе с тем полным лирического обаяния; такое произведение удается только художникам, бесконечно любящим людей, о которых они говорят.

«МАТЬ»

Сценарий засл. деят. иск. Н. Зархи. Режиссер В. Пудовкин. Оператор засл. деят. иск. А. Головня. «Межрабпом-Русь». 1926 г.

Эсфирь Шуб

В. Шкловский

Маяковский называл свои очерки о Париже «Записками людогуся». Людогусь — это сам Владимир Владимирович, вытягивающий шею, чтобы увидать далекое.

За шутливым названием «людогусь» лежит уверенность в себе. Вот что писал Маяковский:

«Вы знаете, что за птица людогусь? Людогусь — существо с тысячеверстной шеей: ему виднее!

У людогуся громадное достоинство: «возвышенная» шея. Видит дальше всех. Видит только главное. Точно устанавливает отношения больших».

Людогусь любил вещи Эсфири Ильинишны Шуб.

В ЛЕФ было много шуму и лязгу, не всегда строительного. ЛЕФ доходил до отрицания искусства, до противопоставления монтажа творчеству в пользу монтажа. Но в этом шуме была своя логика, которую можно понять. Это не металл, но иногда это руда.

Кино записывает движения. При помощи кино можно записать драму, сперу, можно создавать драму и оперу так, чтобы они лучше всего записывались кино. Можно создать даже киноискусство и высокое киноискусство. Но кроме того кино — это память.

Вы представляете себе, как нам было бы интересно видеть в кино Пушкина, как ходит Александр Сергеевич по улицам, и не думать о том, что как хорошо сыграл актер Пушкина, и не смотреть, как два актера сыграли по-разному, а посмотреть самого. Это невозможно.

Но вполне возможно было бы нам в кино много видеть Горького, Блока, Маяковского.

Лев Николаевич Толстой заснят в кино разнообразно. Существует хроника. Хроника страдает злободневностью. Плохо, что мы хронику не снимаем для будущего.

ЛЕФ говорил о том, как интересно в кино смотреть старые моды, как интересно смотреть события, развязки которых известны нам и неизвестны людям, ходящим по экрану. Это знание будущего, знание развязок создает исторический сюжет хроники.

Эсфирь Шуб работала на 3-й фабрике, около Брянского вокзала.

Она монтировала картины Тарича, Рошаля и многих других.

Возникла мысль снять картину Февраль, снять картину Падение династии Романовых. «Романовых» снимали много. Картина получилась исключительно интересная.

Эсфирь Шуб сделала картину о Льве Толстом.

Эту картину попортили консультанты, суетясь со своими объяснениями. Но смотришь ее с волнением.

Когда архитектор создает архитектурное произведение, он пользуется до него созданными карнизами, капителями, рустовкой.

Человеческая работа вообще пользуется трудом всего человечества. Художественный труд обладает общностью.

Труд Эсфири Шуб обладает бо́льшим количеством признаков самостоятельного труда художника, чем труд архитектора.

Ее исторические детали, из которых собирается лента, каждый раз более разнообразны, каждый раз однократны, в противоположность архитектурной работе.

Такие ленты, как Падение династии Романовых, как Испания, как лента о комсомоле — шефе электрификации, ближе всего подходят к работе художника-историка.

Из огромного количества материала — материала, обозримого только с огромным напряжением зрения, отбираются эпизоды, один эпизод осмысливается другим.

Вещь получает глубину и дальность, ее видишь в перспективе.

Зритель сам становится людогусем, видит общее, видит ход истории, смотря на то, как обучают военному шагу первых наших красноармейцев.

Я рецензировал все картины Эсфири Шуб и не буду повторять свои рецензии.

Работа углублялась, появлялись обобщения, создавался сюжет исторических событий, картина судила историю.

Мы снимаем мало, мы не снимаем для будущего. Человечество нас будет упрекать за то, что мы не заснял переход от предистории к истории. Обрезки нашей хроники будут драгоценны.

Будут любить и наши парады, слаженные, красивые, но будут искать, как ходил советский человек, как шел рядом с ним ребенок, как вырастал этот ребенок, менялись улицы и правила движения на улицах.

Эсфири Ильинишне Шуб трудно помогать людям вытягивать свою шею.

А хроника, как вино: чем старее, тем сильнее.

Труд Эсфири Ильинишны был почти одинок. Ей работать трудно. Она работает и растет вместе с художественной кинематографией.

«РОССИЯ НИКОЛАЯ II И ЛЕВ ТОЛСТОЙ»
Режиссер засл. арт. респ. Э. Шуб. Совкино. 1928 г.

Рождение мастера

С. Эйзенштейн

Необычайно волнует присутствие при рождении человека или у его колыбели. Или несколько позже видеть, как он родится вторично, начиная самостоятельно ходить.

Еще больше волнует присутствие при рождении нового художника, когда первые его самостоятельные шаги неразрывны с его первым появлением на свет как творческой личности!

«Умоляю, приезжайте, — твердит мне в телефон представитель ВУФКУ в Москве, — умоляю, посмотрите, что нам прислали за фильм. Никто ничего понять не может, а называется Звенигора».

«Зеркальный зал» театра «Эрмитаж», что в Каретном ряду, продолговатый ящик, отделанный по бокам зеркалами. Кроме основного экрана в стенах отражаются еще два. Наредкость неподходящее для кинотеатра помещение!

У входа маленькие столик и стулик. На нем Зуев-Инсаров. За рубль на месте сообщается графологический анализ почерка. За три рубля в запечатанном конверте доставляется конфиденциально на дом. Немного поодаль, в клумбе — чугунный Пушкин. Каждое лето его окрашивают в другой цвет. То он блестит, как черный лаковый кузов автомобиля, то принимает бело-серую матовую окраску садовой мебели.

Идем в «Зеркальный зал», где будет общественный просмотр этого непонятного фильма. «Хорошо это или нехорошо? Помогите разобраться», — просит представитель ВУФКУ.

Под хорошей крышей принимает боевое крещение молодой украинец.

Под исторической крышей. Здесь начинался Художественный театр «Чайкой».

Здесь начинали мастера условного театра.

Я очень гордился тем, что и мне театральную биографию пришлось в 1920 году начинать именно здесь Здесь шла моя первая работа «Мексиканец».

Теперь — еще один.

Получается какая-то преемственность от театра к кино.

Садимся вместе с Пудовкиным. Мы только что вошли в моду. Но еще не стали маститыми. На протяжении меньше чем год вышли Броненосец и Мать и только-только успели пробежаться по земному шару.

В сутолоке наспех знакомимся с режиссером. Называет он себя Александром Довженко.

И на трех экранах — одном настоящем и двух отраженных — запрыгала Звенигора.

Мама родная! Что тут только ни происходит!

Вот из каких-то двойных экспозиций выплывают острогрудые ладьи.

Вот кистью в белую краску вымазывают зад вороному жеребцу.

Вот какого-то страшного монаха с фонарем не то откапывают из земли, не то закапывают обратно.

Присутствующие сопят. Любопытствуют. Перешептываются.

Мучительно думаешь, что вот сейчас кончится фильм и придется сказать что-нибудь умное о своих впечатлениях.

Для нашего брата «эксперта» это — тоже экзамен... А на трех экранах, своей численностью еще увеличивающих фантастику, дальше и дальше скачет сам фильм.

И вот уже «дид» — символ старины, подстрекаемый злым сыном, кладет на рельсы символу прогресса — поезду... динамит.

В поезде — добрый сын. Наш, советский. Пьет чай. В последнюю минуту катастрофы не происходит.

И вдруг «дид» — символ старины — сидит себе, как живой дедушка, в отделении вагона третьего класса и пьет с сыном чай из самого натурального чайника...

Я, может быть (и даже наверно), безбожно перевираю содержание сцен, (да простит мне Сашко), но зато твердо помню свои впечатления и в них уж я бесспорно не ошибаюсь!.. Однако, картина все больше и больше начинает звучать неотразимой преле-

«ЗВЕНИГОРА»
Режиссер засл. деят. иск. А. Довженко. Оператор Б. Завелев. ВУФКУ. 1927 г.

стью. Прелестью своеобразной манеры мыслить. Удивительного сплетения реального с глубоко национальным поэтическим вымыслом. Остро современного и вместе с тем мифологического. Юмористического и патетического. Чего-то гоголевского.

Впрочем, завтра наутро под впечатлением картины я сяду за статью, которую за это сплетение планов реального и фантастического я назову «Красный Гофман», и не допишу ее. От нее останутся только три узкие полоски бумаги, исписанные красными чернилами (в то время я принципиально писал только красными чернилами), полные восторга тем смелым смешением реального и образно-поэтического планов, которое чарует в этой первой пробе молодого мастера.

Но это будет завтра утром, а сейчас все три экрана заполнились черными прямоугольниками титра «конец». Нехотя загорается электричество красноватого накала. И кругом — море глаз. И в глазах — вопросительные знаки. Все чувствуют, что это здорово. И вместе с тем боятся в этом сознаться. Уж очень картина не похожа на фильм, или фильм... на картину.

А дело просто: не в картине дело, а в человеке. Человек сквозь картину виден. Замечательный.

И когда этот человек, какой-то особенно стройный, тростниковой стройности и выправки, хотя совсем уже не такой молодой по возрасту, подходит с полувиноватой улыбкой и спрашивает: «Ну что вы скажете за мою Индию», — мы с Пудовкиным от всей души пожимаем ему руки и радуемся такой же радостью, с которой тринадцать лет спустя, «в том же составе» радуемся его прекрасному Щорсу.

Кругом вздох облегчения. И сияющее лицо представителя ВУФКУ: «хорошо».

Хорошо. Действительно хорошо. И от фильма к фильму лучше и лучше.

◇

«Справляли» мы премьеру Звенигоры несколько позже—одновременно с выходом Арсенала и тоже втроем — в порядке товарищеской встречи. На самом верхнем из только что надстроенных над бывшим лианозовским особняком этаже нынешнего Комитета по делам кинематографии, в Малом Гнездниковском переулке 7, мы были в разгаре монтажного периода Старого и Нового. Но один вечер объявляем себе выходным для встречи с Довженко. Это первая встреча с глазу на глаз. И двум москвичам — Пудовкину и мне—очень любопытно распознать, чем дышит новоявленный киевлянин. Он тоже приглядывается несколько настороженно. Но очень скоро всякая официальность встречи и попытки говорить «в высоком плане» летят к чорту. Мы все еще в том счастливом возрасте, когда слова нужны прежде всего для того, чтобы дать волю распирающему обилию чувств.

Да и обстановка этого «пикника» под крышами Совкино слишком «студенческая» для официальности.

Между монтажной комнатой и просмотровой будкой сооружено подобие стола. Минеральные воды и какие-то бутерброды. Горячие, но короткие реплики друг другу по волнующим проблемам кино. Ощущение молодости и творчески насыщенной атмосферы нового Ренессанса. Необъятность творческих перспектив нового искусства впереди... Большой пустой учрежденский дом кругом... Великие мастера культуры позади... И как сейчас на карнавалах надевают маски кошек, гусей, Евгения Онегина или Чарли Чаплина, так, опьяненные удивительным искусством, в котором они работают, три молодых режиссера разыгрывают между собою личины великанов прошлого. Кто не развлекался этим? Мне выпадает Леонардо. Довженке—Микель-Анджело. И яростно размахивая руками, Пудовкин претендует на Рафаэля. На Рафаэля, «который красотой и изяществом поведения покорял все и вся на своем пути». Соскакивая со стула, Пудовкин старается воссоздать эту неотразимость урбинца. Но он скорее похож, вероятно, на Флобера, когда тот, воткнув себе за пояс скатерть в виде шлейфа, старался воспроизвести для Эмиля Золя характерность походки императрицы Евгении на придворных балах Наполеона III.

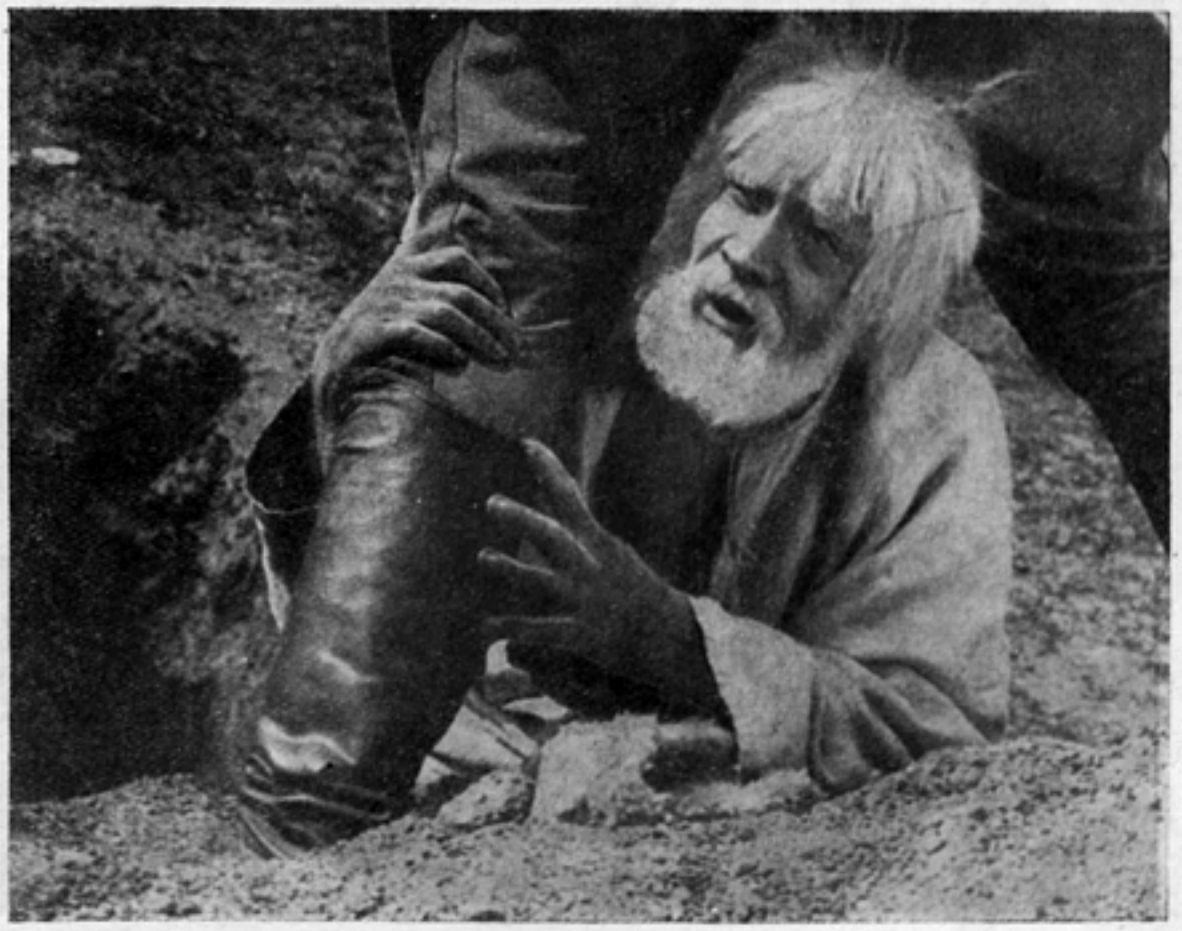
Но вот уже опрокинуто подобие стола, стулья и табуреты, и Леонардо, Микель и Рафаэль стараются поразить друг друга остатками акробатической тренировки и физкультурного тренажа. Каскадом летит через стулья Пудовкин. И сцена оканчивается почти, как чеховский «Винт» — удивленным полотером Совкино с ведром и щеткой в руках и полной растерянностью на физиономии, показавшейся из-за двери...

Так встречали и справляли мы Звенигору.

Так стояли мы над купелью боевого крещения замечательного мастера и художника Александра Довженко.

«ЗВЕНИГОРА»

Режиссер засл. деят. иск. А. Довженко. Оператор Б. Завелев. ВУФКУ. 1927 г.



Фабрика эксцентрического актера

С. Герасимов

Отвращение к слову «студия» было непреодолимо. За этим понятием ощущалась бесформенная размазня, повторение задов «русской золотой серии» с закатыванием глаз и заламыванием рук. Мы назывались ФЭКС. Что понималось под этими четырьмя буквами, объяснить трудно. Расшифровывалось это как фабрика эксцентрического актера или вернее фабрика, где при помощи актеров делали эксцентрические вещи.

Нас, группу молодых людей от 17 до 22 лет, связывали очевидная молодость, здоровье, отрицание всяческих академических канонов в искусстве, дух протестантства, жажда нового. Здоровое тренированное тело, веселый дух молодости отличали это содружество от унылых театральных и кинематографических учреждений той поры. Всячески уважались смелость, ловкость, точная ориентировка, цирк, американская комическая, детектив, пистолет, автомобиль, сальто-мортале, плакат, шутка, бокс.

Со старым, презираемым и ненавистным для нас искусством сводились счеты крайне простыми средствами. Устраивались массовые вылазки в академические театры, где обструкциями, свистками и тому подобными способами мы демонстрировали свое несогласие с академическими формами в искусстве.

Но... реально противопоставить старому искусству что-то свое мы не могли.

Тогда родилась мысль создать первую кинокартину нашей мастерской, которая выразила бы нашу программу и опровергла все, что сделано до сих пор средствами кинематографа,—великого искусства, которое может пустить время вспять, показать во весь экран булавочную головку, заставить человека прыгнуть с земли на купол Исаакиевского собора, искусства гибкого и смелого, которое послушно воле авторов и может выразить невероятное.

Похождения Октябрины и были такой картиной, которая в виде каталога аттракционов показывала все, что может позабавить и возмутить ум обыкновенного человека. Поп и нэпман тащили на купол Исаакиевского собора несгораемый шкаф из Госбанка; Октябрина гонялась за ними на роликах по улицам и площадям Ленинграда; чудодейственным образом в событиях принимал участие некий зловредный американец, происходили разнообразные погони, и все кончалось смертью нэпмана, который на собственных подтяжках вешался на кресте Исаакия. Подтяжки не выдерживали груза, и он падал.

Много еще было в этой картине такого, о чем не расскажешь в двух словах.

Зритель недоумевал, ругался, но больше всего смеялся.

В Похождениях Октябрины были и своеобразные победы, научившие коллектив владению кинематографом как ремеслом и толкавшие на серьезные размышления при подготовке к следующей большой картине Чортово колесо. Мастерская готовилась к ней с чувством большой ответственности, предусмотренной размерами фильма, и лю-

«ПОХОЖДЕНИЯ ОКТЯБРИНЫ»

Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Операторы Ф. Вериго-Дворовский и Фролов. Сеязанкино. 1924 г.

бопытством, возбужденным нашей первой работой.

Сыгравший огромную роль в общем развитии советского кинематографа, 1924 год решил судьбу ФЭКС. В мастерскую пришли люди, которые в дальнейшем составили основную группу ФЭКС — Г. Козинцев, Л. Трауберг, П. Соболевский, Л. Кузьмина, Я. Жеймо, А. Костричкин и др.

1924 год, год подготовки к Чортову колесу, прошел под знаком внимательного изучения особенностей жанра мелодрамы, который на долгие годы определил расцвет американского кино.

Актеры были разделены на злодеев и героев. Мы фехтовали, боксировали, с удвоенной энергией крались мы друг за другом по комнатам елисеевского особняка, изыскивая сложные ритмические построения, мелодраматические взрывы страстей, жестокую походку злодеев и умилительную нежность героинь.

Все, что делалось в стенах мастерской, шло под знаком яростного отрицания традиций старого театра.

Ложным и чрезмерным «переживаниям» театра мы противопоставляли точность жеста, хронометрированный ритм, всамделишную, построенную на всех правилах хорошо изученного бокса, драку.

Мы стремились стать фабрикой, где все точно пригнано, где по свистку выстраивался строй молодых, сильных, ловких людей, готовых по знаку мастера выполнить все, что угодно: например, спрыгнуть с шестого этажа (что и было проделано в фильме Чортово колесо).

Объективность требует отметить, что в те времена мы размышляли не очень много. Я имею в виду актеров. За нас размышляли Г. Козинцев и Л. Трауберг. Мы слепо и необычайно искренно любили их и вместе с ними их мысли.

На наших глазах происходило формирование двух интересных художников, у которых было одно исключительное преимущество — возможность проверить каждую новую мысль на молодом тренированном актерском материале.

«ЧОРТОВО КОЛЕСО»
Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор А. Москвин. Севзапкино. 1925 г.

Чортово колесо делалось с глубокой верой в правильность нашего пути, в незыблемость наших установок. И только когда картина была закончена и мы увидели результаты работы, мы переоценили многое, сразу повзрослели, и испытали впервые чувство благородного сомнения в правильности тогдашних наших установок.

Именно в этот момент началась теоретическая работа по усвоению литературы, в которой литературные симпатии Л. Трауберга сыграли решающую роль в воспитании нашего вкуса и чувства юмора. Именно тогда Л. Трауберг сказал фразу, которую мы по-разному запомнили на долгие времена. Он сказал: «Мы посмотрели Чортово колесо, и нам это, по-видимому, нравится. Мне не хочется вас огорчать, но я убежден, что через год, после просмотра новой картины, мы будем смеяться над Чортовым колесом».

Я не отвечаю за точность цитаты, но полностью отвечаю за ее смысл. Ибо вся дальнейшая практика нашей совместной работы показала, что величайшее свойство советского человека — чувство самокритики — не изменяло нашему коллективу.

Так постепенно, шаг за шагом воспринимая окружающую нас жизнь, активно участвуя в ней, мы освобождали свое искусство от наивной ребячливой фальши. Мы поняли великий закон, что если зритель не отвечает смехом на шутку, это не значит, что зритель глуп, а значит, что шутка плоха.

Со зрелостью у каждого наслаивались личные впечатления о жизни, появлялась сумма знаний и представлений. Мы стали больше думать и спорить. Мы узнавали объемы мира и открывали для себя давно уже открытые явления жизни. Но мы не пришли на готовенькое, мы много ошибались в своей веселой юности, знали цену труду, опасности и риску. Нам накрепко привили вкус к работе в искусстве, который никогда не покидает подлинного художника

Наша зрелость повела нас по разным путям. По-разному бьемся мы за великое искусство реализма. Но я глубоко убежден, что каждый из нас с благодарностью вспоминает красный ковер в елисеевском особняке, где, сделав свой первый кульбит и повернувшись через голову, мы впервые встали на ноги.

Тбилиси, 1928 год

Е. Дзиган

Одиннадцать лет назад, ранней весной, начинающим кинематографистом приехал я в Тбилиси. Здесь должна была начаться моя режиссерская работа.

Первым, с кем пришлось мне встретиться на работе, был Михаил Чиаурели. Он уже тогда был известен как популярный актер, снимавшийся в лучших грузинских фильмах. Одновременно Чиаурели пробовал свои силы на режиссерском поприще. К моему приезду Чиаурели заканчивал свой первый фильм.

Дирекция Госкинпрома Грузии предложила нам с Чиаурели приступить к совместной постановке фильма Первый корнет Стрешнев по сценарию А. Аравского.

Когда я увидел материал картины Чиаурели, а затем более близко познакомился с ним, я обрадовался перспективе совместной работы с этим художником—умным, культурным, всесторонне развитым, человеком редкой душевности и такта.

И до сегодняшнего дня памятны те радушие и доброжелательность, с какими Михаил Чиаурели тогда встретил меня, еще начинающего и не проявившего себя работника.

Теплым майским вечером возвращались мы после просмотра картины Чиаурели. Фильм произвел на меня отличное впечатление. Уже в этом первом его фильме ясно ощущалась своеобразная, присущая одному Чиаурели режиссерская манера, большая изобразительная культура, острая, интересная трактовка образов. Чиаурели смело ломал изжившие себя старые традиции грузинского кино и, внимательно следя за достижениями передовых мастеров кинематографии, искал свой отличный от других творческий путь.

В мае 1928 года мы приступили к съемкам Первого корнета Стрешнева.

Техническая база кинофабрики находилась тогда на крайне низком уровне. Кустарно оборудованная лаборатория помещалась тогда в какой-то ветхой пристройке. Снимали при помощи старой, изношенной аппаратуры. Осветительных приборов не хватало. Съемки велись в большом холодном бараке, заменявшем ателье.

Но на территории фабрики уже кипела работа: воздвигалось капитальное здание новой студии. Режиссеры, операторы, все работники студии с живейшим нетерпением следили за тем, как поднимались корпуса, гордые сознанием, что скоро они получат все необходимые условия для полноценной творческой и производственной работы.

Уже тогда коллектив Госкинпрома Грузии обладал самым ценным и важным для искусства: талантливыми, способными людьми.

На ведущее место стала выходить молодежь. Мастера, сейчас получившие общее признание, тогда только начинали свой творческий путь. Пришел на фабрику С. Долидзе. Некоторое время он работал ассистентом по картине Первый корнет Стрешнев. Шенгелая работал над Элисо. М. Калатозов и Л. Эсакия снимали свои первые фильмы.

«СОЛЬ СВАНЕТИИ»

Режиссер-оператор М. Калатозов. Госкинпром Грузии. 1930 г.

Котэ Микоберидзе, давно стремившийся к режиссерской работе, начинал снимать комедию-гротеск на национальном материале. Художественный фильм о людях транспорта снимал Макаров. Начинал свой творческий путь Рондели. Совсем еще юный Георгий Мдивани, закончив сценарные курсы при Госкинпроме, написал свои первые сценарии. По одному из них — комедии из жизни советского Аджаристана — снимал картину Михаил Геловани, впоследствии известный создатель образа товарища Сталина в фильмах — Ленин в 1918 году, Человек с ружьем, Великое зарево и Выборгская сторона.

Запомнились горячие беседы и творческие споры тех месяцев, в которых мы делились своими творческими планами, намерениями, мечтали о будущих фильмах.

Прошли годы. Благодаря вниманию, которое партия и правительство уделяли советской кинематографии, эти мечты осуществились, воплотившись в ряде интересных произведений грузинского киноискусства. Молодежь Госкинпрома Грузии выросла в прекрасных мастеров, подлинно советской формации, с яркими творческими особенностями зрелого художественного мастерства.

Заслуга этих художников в том, что в своем творчестве они шли новыми путями, ставя перед собой сложные творческие задачи, разрешая темы большого политического и идейного звучания. После интересных и ярких фильмов — Хабарда, Последний маскарад, Дарико, Последние крестоносцы и др. — грузинская кинематография воплотила на экране замечательные события Великой Октябрьской социалистической революции, воплотила на экране образы великих вождей Ленина и Сталина.

Идейно-политическая устремленность и творческая энергия молодых мастеров преодолели все препятствия, чинившиеся тогда подлыми врагами народа, которые стремились обескровить грузинское киноискусство, лишить его политической направленности и силы.

Сегодня мастера грузинской кинематографии, их произведения стоят в передовых рядах советского искусства.

Работая в других киноорганизациях, я всегда с пристальным вниманием слежу за успехами и достижениями моих прежних товарищей и друзей тех лет.

Юность Ленфильма

А. Захаров

Это странное небольшое здание на улице Чайковского знали все жители Ленинграда. Оно называлось «кинофабрикой», хотя по виду своему, по стеклянной стене, выходящей на улицу, было похоже на заурядное фотоателье. Около этого особняка прохожие привыкли видеть мордастых городовых, бородатых генералов, шикарно разодетых и пухлых дам в кружевных платьях — кинофабрика специализировалась на съемках фильмов, посвященных далекому прошлому.

Ничего удивительного в этом не было, как и в том, что герои, игравшие пролетариев, машинально гримировались под Мозжухина, а героиня фильма Красные партизаны прощалась на деревенской околице с возлюбленным в традициях балетной пантомимы XVIII века... Киностудия Ленинграда жила в эти годы под знаком театральных влияний, неся груз наследия «русской золотой серии».

Даже наиболее культурные и честные мастера старого кинематографа пытались применить привычную творческую манеру к материалу, который, очевидно, требовал, иного понимания иного ощущения. Этого понимания еще не было: оно родилось позже, когда молодые люди советской эпохи, учась у старых мастеров, критически осваивая опыт лучших образцов западного кино, попытались сказать свое первое слово.

Многие из этих молодых начинали работу здесь же, на улице Чайковского, в соседнем с киностудией особняке. Это был Институт экранного искусства. Среди загадочных по творческим устремлениям девиц и полумрачных юношей выделялась, группа будущих мастеров советского кинематографа. Это были самые активные общественники института экранного искусства, и наиболее полезным их мероприятием была петиция о закрытии института.

Самым ярким студентом «из новых» был Фридрих Эрмлер. Он говорил пламенно, двигался порывисто и всегда горел — это было и увлекательно и трогательно. За ним, в перспективе прошлого стояла его биография: гражданская война, работа в ЧК, партийный стаж с 1919 года, бегство из плена... Вокруг Эрмлера группировалась вся талантливая молодежь киноинститута — актерская и режиссерская. Он был председателем студенческой организации, сменив на этом посту другого человека из новых — Сергея Васильева. Будущий создатель Чапаева в это время уехал в Москву, чтобы заняться перемонтажом заграничных фильмов, встретить однофамильца Георгия Васильева, побрататься с ним и начать путь в искусстве кино.

Молодость искала дружбы, требовала организации. Организация нуждалась в платформе.

В 1925 году, в обиходе ленинградской кинематографии появились странные слова: «Фэкс», «Кэм» и т. п. За каждым этим названием стояла группа молодых людей, страстно любящих искусство, а из всех искусств — самое важное — кино. Они ютились в холодных стенах больших особняков под не очень заботливым и теплым крылом Наркомпроса, у которого этих студий развелось видимо-невидимо. Каждая организация верила только в свою правоту, готова была спорить до хрипоты с «творческими врагами», боролась против чего-то и за что-то. А если теперь, годы спустя, оглянуться и оценить, становится ясно: боролись за одно и то же против одного и того же и «Фэкс» и «Кэм», и Козинцев и Трауберг, и Эрмлер, и все, кто были с ними...

Молодой пыл, настоящий творческий темперамент, без которого не рождается эмоциональное искусство, согревали собой холодные особняки, голодные подчас желудки студийцев. Толпами ходили на американские авантюрные картины, бранили Веру Холодную, считали, что только бокс дает основу кинодвижению, делали сотни школьных этюдов, мечтали о настоящих съемках.

Институт умер — студии росли и крепли. Лучшие из молодежи со всех сторон пробирались на кинофабрику, преодолевая косность и бюрократизм, почему-то неизбежно наличествующие в кинопроизводстве. Эрмлер работал ассистентом у режиссера с грустным голосом и театральной фамилией. Владимир Петров принял на себя обязанности помрежа. За оператора Москвина режиссеры Козинцев и Трауберг поручились перед очередной дирекцией своей заработной платой...

Молодость неудержимо шла вперед. Советская система открыла ей все пути, предоставила ей все возможности. «Покажи, что ты талантлив, умеешь учиться, любишь творческий труд, и ты станешь человеком!» — так сказала эпоха своим молодым художникам.

Лучшие из них оправдали доверие народа.

◇

Старая кинофабрика тормозила развитие ленинградской кинематографии. Ее техника была устарелой, аппаратура изношенной, павильоны карликовыми. Даже удивительно, как в этих условиях могла родиться такая добротная, крупная картина, как Дворец и крепость. Культура и опыт режиссера А. Ивановского, возглавлявшего отряд старых мастеров кинофабрики, позволила ему сделать ленту, подтвердившую большое значение киноискусства. Картина имела общеизвестное звучание, и фабрика обрела репутацию...

Вторую пятилетку советского кинематографа фабрика реализовала в новом здании на улице, носившей романтическое название «Красных зорь».

Непонятно, почему целый ряд советских кинопредприятий работал на базе бывших ресторанов? Эта странная случайность, известная Москве, повторилась и в Ленинграде. Новое помещение было знакомо широкой публике под игривым названием «Аквариум». Здесь в прежние годы веселились петербургские чиновники и дельцы, в подвале зимой устраивали каток, в саду была высокая сцена и стеклянный навес. Новым хозяевам все пригодилось: в так называемых отдельных кабинетах разместили режиссеров, большие залы сделали павильонами, под стеклянной крышей в саду строили натурные декорации. Очевидно поэтому, во время съемок «бал-мобиля» для картины Новый Вавилон к решетчатым воротам, отделяющим сад фабрики от улицы, подошел старичок с седенькой бородкой, долго смотрел на танцы парижских гризеток, поставленные балет-мейстером Арнольдом, и, наконец, со вздохом сказал:

— И раньше было не хуже в этом саду...

На фабрике уверенно росли люди, необычайно поднялся уровень операторской культуры. Отходили в прошлое традиции съемки с неподвижного аппарата, одним длинным немым планом. Стиль был проблемой

киноискусства. Казалось, совсем еще недавно оператор крутил ручку с единственной целью: чтобы лишь потом, на экране, было видно, что происходит... После первых крупных картин Фэксов — Козинцева, Трауберга, Москвина — Чортово колесо, Шинель, СВД — стало невозможным забывать об изобразительном построении произведений кино. Родилась школа ленинградской фотографии, которая по сей день верна своей традиции — снимать в полном слиянии с идейно-художественной задачей всего произведения. В этой школе выросли Гарданов, Яковлев, Раппопорт, Сигаев, Кальцатый и другие молодые мастера.

Театральные актеры академических театров привычными одинаковыми приемами играющие генералов и комиссаров, потеснились, уступая место молодым студийцам, наконец, увидевшим киноаппарат. Появилась целая плеяда новых актеров. Отлично работали Соболевский, Костричкин, Магарилл, Жеймо, Егорова, Соловцев. Великолепно играл мелодраматических злодеев Сергей Герасимов: «человек-вопрос» в Чортовом колесе, предатель Медокс в СВД. Это лучшие образы будущего режиссера Комсомольска и Учителя. В маленьких эпизодах снимался Олег Жаков — его ожидало большое будущее, и он доказал это в первой своей капитальной работе — картине Ветер в лицо, режиссеров-комсомольцев Зархи и Хейфица, будущих создателей Депутата Балтики и Члена Правительства.

Лицо кинофабрики в 1927—1929 годах определяет молодежь. Еще существовали костюмные боевики, еще позировали перед аппаратом суррогатные «звезды» вроде Зои Валевской, но творческая сила коллектива не в этих фильмах.

«ДЕВЯТОЕ ЯНВАРЯ»

Режиссер В. Висковский. Операторы А. Далматов и А. Москвин. Севзапкино. 1925 г.

«МИНАРЕТ СМЕРТИ»

Режиссер В. Висковский. Операторы С. Беляев и Ф. Вериго-Даровский. Севзапкино. 1925 г.

«КРАСНЫЕ ПАРТИЗАНЫ»

Сценарий Б. Леонидова. Режиссер В. Висковский. Оператор Ф. Вериго-Даровский. Севзапкино. 1924 г.

Обломок империи, Новый Вавилон, Голубой экспресс, Транспорт огня, Каин и Артем, Фриц Бауер, и другие картины, определили взлет немой ленинградской кинематографии.

Основные особенности этого коллектива — непосредственный рост молодых кадров, постепенное обновление организма. Вслед за Эрмлером, Козинцевым, Л. Траубергом, Петровым-Бытовым, Червяковым, Тимошенко поднимается новое поколение в котором В. Петров, А. Иванов, И. Трауберг, Зархи и Хейфиц, а за ними, в следующие годы — С. Герасимов, Л. Арнштам и еще ряд мастеров, дебютирующих смело, уверенно своеобразно.

Такой коллектив в творческих исканиях всегда найдет ключ к победе. Ошибки отдельных художников (а их было много этих ошибок) исправляются коллективом, его критикой и самокритикой.

Именно поэтому с такой пользой для себя и советского кинематографа входили в коллектив новые мастера, — выраставшие на фабрике, приходившие извне. Так вернулись в Ленинград братья Васильевы, чтобы, ошибившись на интересной, но неверной картине Спящая красавица, притти к Чапаеву. Так С. Юткевич в Златых горах и Встречном преодолел ошибочность своей работы — Черный парус.

Творческая мощь ленинградской кинематографии — в настойчивом стремлении вперед, в смелости. Именно эти замечательные, подлинно советские качества завоевали фабрике высокую награду — первый орден кинопредприятию в дни пятнадцатилетнего юбилея. Эти качества мастеров Ленфильма дали народу ряд замечательных произведений киноискусства и обещают еще больший расцвет в будущем.

«ЗОЛОТОЙ КЛЮВ»

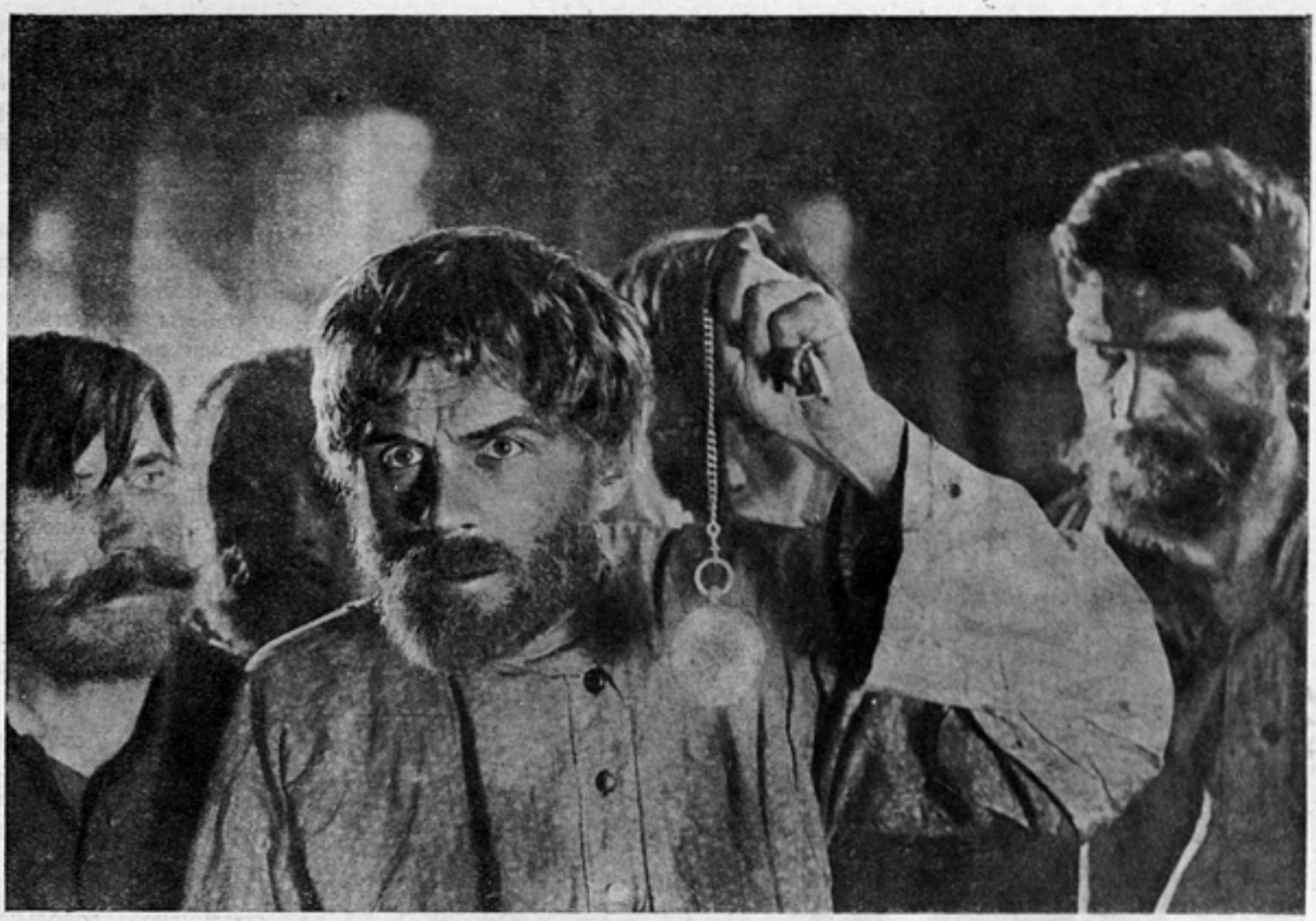
Автор-режиссер Е. Червяков. Оператор С. Беляев. Совкино. 1929 г.

«ПАРИЖСКИЙ САПОЖНИК»

Сценарий Н. Никитина и Б. Леонидова. Режиссер Ф. Эрмлер. Оператор Е. Михайлов. Совкино. 1924 г.

«КАТЬКА — БУМАЖНЫЙ РАНЕТ»

Режиссеры Э. Иогансон и Ф. Эрмлер. Оператор Е. Михайлов. Совкино. 1926.



Экран зазвучал

Л. Арнштам

Звуковое кино на Ленинградской кинофабрике начиналось так.

В 1929 году на самом шумном участке фабрики построили небольшое ателье. Его изнутри облицовали фанерой, фанеру затянули огромным количеством мягкой фланели, повесили плакаты «Не входить!» — и ателье было готово.

Потом была привезена звуковая аппаратура. Она была так громоздка и так шумна, что долго не могла найти себе места в ателье. Инженеры, наконец, куда-то определили ее и началась сборка. Что делать дальше было неизвестно. Никто еще не думал всерьез, что скоро это небольшое ателье должно стать центром жизни фабрики. Во всех других ателье шла кипучая жизнь.

В каждом одновременно крутили по несколько лент. Во всех углах надрывались разбитые рояли, вызывая у актеров соответствующие эмоции, режиссеры громко диктовали актерам «состояния», улыбки, слезы, операторы переругивались с осветителями.

Козинцев и Трауберг начинали снимать картину О д н а, Эрмлер только недавно закончил О б л о м о к и м п е р и и и поклялся никогда не снимать звуковых лент.

Звука вообще боялись, но относились к нему, как к скарлатине, которой можно заболеть, но от которой можно и уберечься. Козинцев и Трауберг все же решили стать пионерами звука и заявили во всеуслышание, что О д н а будет звуковой лентой. Для этого они снимали на всякий случай будильник, шарманщика, духовой оркестр на площадке трамвая, виолончель и множество других так или иначе звучащих предметов.

Впоследствии они даже вывезли с Алтая настоящего шамана с настоящим шаманским бубном. Козинцев и Трауберг позвали меня работать с ними. Я тогда работал в театре и считался специалистом по изобретению всяких звуковых и музыкальных «сопровождений». Мой приход в кино совпал с закладкой звукового ателье, о котором я писал выше.

О д н а снималась как фильм немой, к которому потом будет сочиняться звук. О записи человеческой речи даже не помышляли. Такая съемка казалась утопией. В свободные от театра часы я начал ходить на съемки.

Так ходил я несколько месяцев, в сущности ничего не делая и лишь приглядываясь. Первое впечатление первозданного хаоса, которое произвела на меня фабрика, постепенно вытеснялось. Появились всякие, пока еще абстрактные, мысли о звуке в кино. Хотелось начинать серьезную работу. Но этой работы не было, потому что ателье только строилось.

«ЗЛАТЫЕ ГОРЫ»

Сценарий А. Михайловского, В. Недоброво, С. Юткевича и Л. Арнштама. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Операторы И. Мартов и В. Раппопорт. Совкино. 1931 г.

«ОДНА»

Авторы-режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг. Оператор засл. деят. иск. А. Москвин. Союзкино. 1931 г.

Однажды ко мне подошел режиссер Минкин. Тогда он работал администратором у Козинцева и Трауберга. Он был очень смущен, но, преодолевая сомнение, попросил меня как-нибудь отработать мною полученную зарплату. «Не согласитесь ли вы, пока не выяснится, что же такое звуковое кино, играть на рояле под съемки?»—спросил он меня. Хлеб даром есть не полагается, и я согласился.

Помню, как однажды пять часов подряд играл одним пальцем «Маруся отравилась». Об этом меня просила Кузьмина, игравшая в О д н о й главную роль учительницы. «Маруся» ее почему-то особенно волновала.

Ну вот, наконец, звуковое ателье построено, аппаратура установлена. Можно работать. Но что делать? Неизвестно! Козинцев и Трауберг как раз уехали на полгода в алтайскую экспедицию, я остался единственным заинтересованным в звуке человеком на фабрике. Поэтому меня вызвали в дирекцию, и мне было сказано, чтобы я делал все, что мне угодно, но чтобы в несколько месяцев звук был освоен. Я получил в свое распоряжение некоторое количество денег, довольно большое количество пленки и начальника. Начальником ко мне по административному приходу был назначен П. И. Игушев. Считалось, что он должен заниматься звуковым кино, ибо когда-то он играл на скрипке. Мы с ним сразу сдружились, и началась работа.

Фактически шло очень серьезное и очень трудное освоение звуковой техники. Все было несовершенно до предела. Все приходилось перестраивать и передумывать. Первыми звукооператорами были все те же инженеры.

Но дело заключалось не только в технике. Я твердо поставил перед собой задачу экспериментально испробовать все, что только будет возможно, экспериментально проверить все мысли, уже появившиеся у меня. Не стоит сейчас вспоминать эти первые опыты, подчас еще наивные и несовершенные. Их я проделал великое множество и думаю, что они послужили хорошим фундаментом для первых серьезных работ моих товарищей.

Чего, чего только не перепробовал я за полгода моего хозяйствования в ателье! Ближайшим моим помощником явился первый профессиональный звукооператор нашей фабрики Илья Федорович Волк. Он пришел на фабрику из радиостудии. До своей работы радиотехника он был гонщиком на мотоциклете. Человек он был смелый и решительный. А на первых порах работы смелость и решительность были необходимы. С ним мы записали на пленку буквально все, что только звучит в природе, с ним же мы произвели первые синхронные съемки, сняв песни и игры студентов Ленинградского института народов Севера. Исподволь он начал приводить аппаратуру в производственный вид. Вместе придумывали мы десятки мелких усовершенствований. Штат ателье стал разрастаться. Появились первые «шумовики».

Не обходилось без курьезов. Шумовики придумывали сложнейшие машины для производства самых простых звуков. Так например, для шума, значившегося в их номенклатуре как «стук палки по полу», было придумано довольно сложное механическое сооружение. Запершись в глухой кабине, «шумовик» в наушниках проверял звучность этой машины. Он все время был недоволен: «Не так... не так!» — ерошил он волосы на голове. Наконец кто-то постучал перед микрофоном... простой палкой по полу. — «Вот! вот — закричал шумовик. — Чем вы это сделали?!»

Но курьезы, подобные рассказанному, конечно, не определяли характера работы. Работа шла серьезная и большая. К приезду Козинцева и Трауберга ателье уже было вполне приспособлено к съемкам, был накоплен значительный опыт. О д н а вышла не звуковой лентой в теперешнем понимании. Но партитура О д н о й была придумана режиссерами и композитором Д. Шостаковичем очень тонко, сложно и интересно. Кстати, О д н а явилась первой работой Шостаковича в звуковом кинематографе, для которого он потом так много и так талантливо работал.

Встреча с Сергеем Юткевичем сыграла в моей «киножизни» огромную роль. Юткевич только что снял немой вариант картины З л а т ы е г о р ы. Он хотел сделать этот вариант звуковым.

Встретившись, мы решили снимать новый фильм, используя лишь кус-

ки немого варианта. Это была первая большая принципиальная работа над звуковой лентой не только на нашей студии, но и во всей советской кинематографии.

В ней решались основные вопросы драматургии звукового фильма. В ней решались основы речи в кино, основы драматургического построения музыкального материала.

Над текстами фильма работал такой первоклассный писатель как покойный А. Чапыгин, над музыкой фильма работал Д. Шостакович. Работа над Златыми горами явилась и для Юткевича и для меня подлинным «университетом». Многое, конечно, осталось нами не решенным. Но до сих пор я уверен, что музыкальная драматургия фильма была решена нами так, как никому—и нам в том числе—не удалось решить ее впоследствии. Правда, мы пробовали в этом фильме делать все, что только казалось нам возможным сделать с музыкой в кино. Но каждый наш опыт был для нас опытом принципиально необходимым.

В Златых горах мы пользовались лишь большими симфоническими формами, не позволяя себе дробить музыку на мелкие аккомпанирующие (в том или ином виде) действию куски. Многие из частей картины могли бы стать частями симфонии. Как пример вспоминаю громадную фугу Шостаковича для органа и симфонического оркестра, связанную нами сложнейшим монтажным контрапунктом со сценами стачек бакинского и питерского пролетариата.

О симфонизме Златых гор можно было бы написать много хотя бы для того, чтобы, наконец, всерьез поставить вопрос о необходимости советского и, следовательно, единственного в мире (ибо его нигде нет) музыкального кинозрелища.

Работали мы с Юткевичем с энтузиазмом настоящей молодости. Впервые на нашей фабрике снималась синхронно целая лента. Мы впервые выехали с И. Волком на натуру и синхронно снимали церковный хор в Москве, где-то в садике на Средней Пресне. Над каждым куском звука мы работали в условиях еще кустарных, со скрупулезной придирчивостью.

На этой работе я учился режиссуре. На этой работе завязалась на долгие годы творческая моя дружба с Юткевичем.

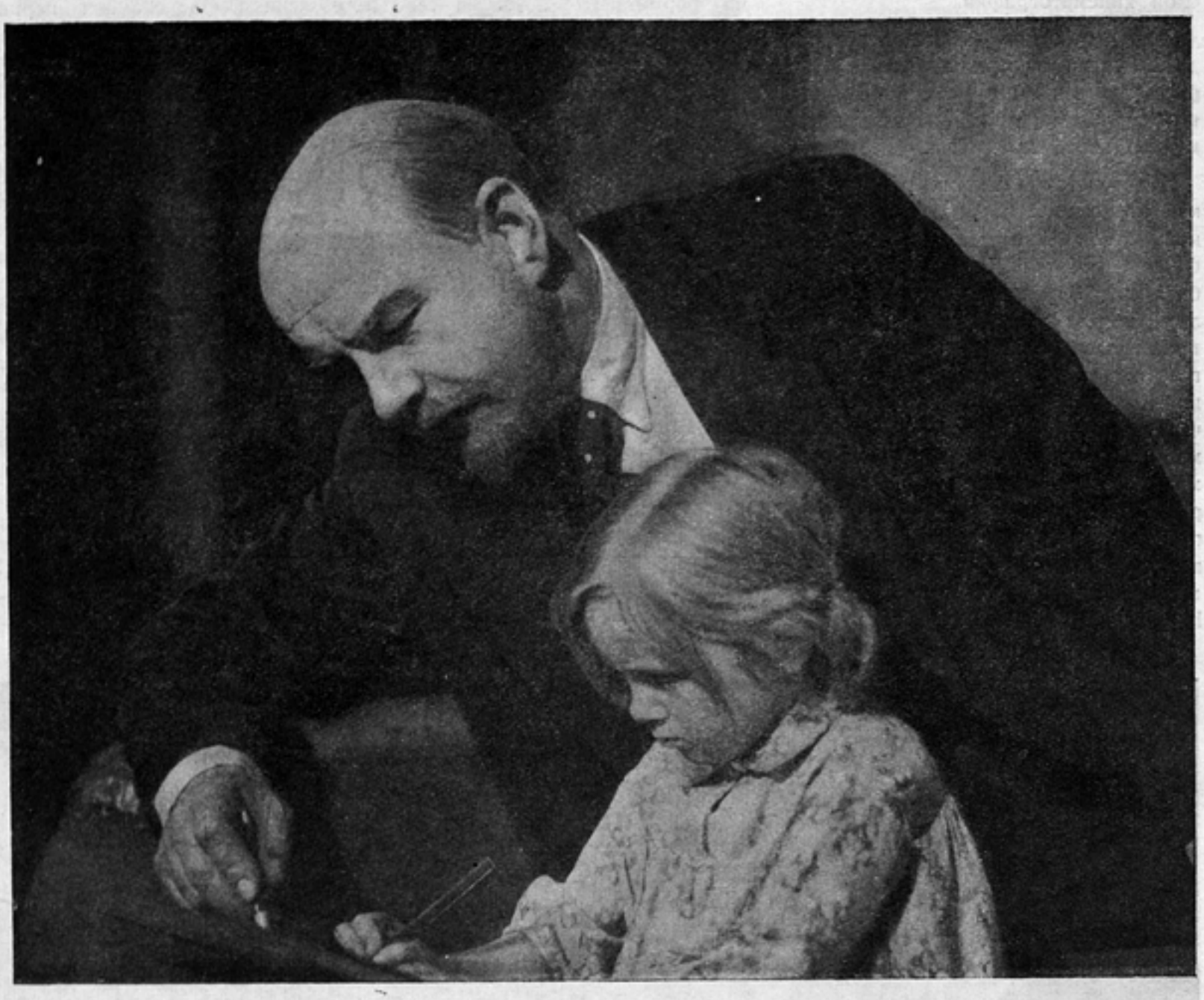
Детство звукового кино кончилось для нас и для нашей фабрики вместе с концом работы над Златыми горами.

Вскоре после окончания работы над фильмом, Эрмлер, Юткевич и я встретились, чтобы поставить фильм Встречный.

Но это относится уже к юности нашего звукового кинематографа.

«ВСТРЕЧНЫЙ»

Сценарий Д. Даль, Л. Аришгама, Ф. Эрмлера и С. Юткевича. Режиссеры Ф. Эрмлер и засл. деят. иск. С. Юткевич. Операторы А. Гинцбург, И. Мартов и В. Раппопорт. Союзкино. 1932 г.



Щукин в роли Ленина

Р. Юренев

Паровоз бежит через ночь. «Владимир Ильич, отойдите от окна!» — говорит Василий. Невысокий человек в пальто и кепке оборачивается. Сердца миллионов зрителей радостно сжимаются в этот момент: «Да, это он, наш Ленин!»

Когда Щукин заговорил, мы узнали голос Ильича. Пошел,—узнали походку. Узнали характерные жесты, движения, интонации. Образ, созданный Щукиным, сразу же, с первых же слов, с первых же кадров получил признание народа.

◇

У каждого человека есть мечта. Он бережет ее в глубине сердца. И чем больше сердце человека, тем возвышенней, смелей, благородней его заветная мечта.

Актер Борис Васильевич Щукин мечтал создать образ Ленина. Эта мысль родилась давно. Тогда советское театральное и кинематографическое искусство было еще недостаточно сильно, чтоб решиться на такое большое и ответственное дело. Тогда, в одном из спектаклей Малого театра и в фильме Октябрь Эйзенштейна и Александрова, показывали уральского рабочего Никандрова, внешне похожего на Владимира Ильича. Ни в театре, ни в фильме Никандров не говорил, не действовал, его только показывали. Этот человек не был актером. Да и сама мысль сделать роль Ленина, построить образ вождя человечества средствами актерского мастерства показалась бы тогда совсем неуместной. И все-таки Щукин мечтал об этом. Больше того, он даже исподволь готовился к этой роли. Изучал внешность и жесты Ленина по фотографиям, изучал речи Ильича по книгам, по граммофонным пластинкам. Изучал биографию Ленина, работал над его произведениями.

Когда режиссер Михаил Ромм предложил Б. В. Щукину центральную роль Ленина в фильме Восстание, актер был уже внутренне подготовлен к этому. И тем не менее он испугался. Именно потому, что много и долго думал Щукин над образом Ленина, колоссальные трудности работы представлялись ему совершенно отчетливо. Осуществление мечты казалось чем-то далеким, а когда приходят и совершенно конкретно предлагают сыграть Ленина в фильме, назначают очень короткие сроки, намечают день первой съемки... Нужно было иметь большое мужество, смелость, чтобы согласиться. Щукин согласился.

◇

Процесс работы над образом Ленина — поучителен и интересен. Рассказы самого Щукина, Михаила Ромма, оператора Б. Волчека, гримеров, всего большого творческого коллектива, работавшего над фильмом,— страницы, по которым можно учиться вдохновенности, мастерству Художники прекрасно понимали, что успех создания образа Ленина в кино не может быть половинчатым. Относительный успех был бы окончательным неуспехом. И не только потому, что образ Ленина—центральная фигура сценария А. Каплера, что в зависимости от образа Ленина решены все сцены, все остальные персонажи. Успех образа должен был быть полным, потому что малейшую ошибку, малейшую фальшь в изображении вождя всего прогрессивного человечества советский зритель никогда бы не простил.

И Щукин добился этого полного успеха. Фильм Восстание был по праву переименован в Ленин в Октябре.

◇

Но означает ли успех Щукина полную свободу его работы от всех недостатков? Нет. В прекрасном, мастерском исполнении Щукина были некоторые недочеты; правда, незначительные, и ставшие очевидными лишь тогда, когда сам Щукин в следующем фильме Ленин в 1918 году от них избавился.

В совершенно закономерном стремлении к максимальной точности воспроизведения на экране манеры и интонации Владимира Ильича Щукин вел роль от позы к позе, от одного характерного ленинского движения к другому.

Вот Щукин стоит перед аппаратом. Мы узнаем: да, так становился Ленин,— мы знаем это по такой-то фотографии. Вот Щукин сделал жест рукой,— мы узнаем этот жест по документальным киноснимкам Ленина. Вот Щукин пошел, обернулся, сел,— мы вспомнили три знакомые нам фотографии Ленина. Все это хорошо, Щукину удалось сделать образ Ленина очень похожим. Но не всегда удавалось сделать тот или иной жест внутренне закономерным, единственно обязательным в данном случае.

Поэтому частично обнажилась техника исполнения. Поэтому подчас создавалось впечатление актерской связанности, которую, кажется, сознавал и сам актер. Поэтому Щукин казался несколько суетливым.

И все-таки первую работу Щукина нужно признать безоговорочно удачной. Недостатки внешнего рисунка, перекрывались огромным богатством внутреннего содержания образа.

Ленин в исполнении Щукина — в первую очередь—вождь. Так и в бытовых сценах, например, в квартире Василия, где Ленин ласково разговаривает с молодой женщиной, а потом скромно ложится спать на пол, мы ощущали колоссальную силу воли, уверенность в победе. Заинтересованность Ленина даже малыми делами семьи Василия не затемняла, а оттеняла страстную заинтересованность судьбами рабочего класса, России, революции. Все это нашел и отобразил Щукин.

И, с другой стороны, в сценах, где Ленин выступает как пламенный политический деятель, в сценах, где он клеймит предательство Троцкого и иже с ним, или где он объявляет пролетарскую революцию свершившейся, Ленин в исполнении Щукина— глубок и многосторонен. Это делает образ Владимира Ильича бесконечно могучим и обаятельным, геройским и простым, грозным и ласковым, стойким и нежным.

Это делает образ Ленина правдивым. Это дает нам право воскликнуть: «Да, это он, наш Ленин!».

◇

Борис Васильевич Щукин говорил, что работа актера в кинематографе имеет существенное преимущество перед работой на театре: можно видеть себя, замечать недостатки, анализировать и исправлять их.

Успех фильма Ленин в Октябре окрылил большого актера. Но от внимательного большого мастера не ускользнули недостатки. В следующей своей работе над образом Ленина в фильме Ленин в 1918 году Щукин добился небывалого мастерства, небывалого проникновения в сущность образа.

◇

Это удалось актеру потому, что со смелостью превосходного мастера Щукин решился не подражать внешним чертам Ленина, но играть Ленина, строить образ средствами актерской выразительности.

Во второй серии Щукин отказался от нарочитого подражания манерам и интонациям Владимира Ильича. Вернее—во время работы над первой серией и над ролью Ленина в спектакле вахтанговского театра Щукин настолько «вжился» в образ, что внешние его черты перестали занимать внимание актера.

Внутренний смысл образа Ленина— его высокий гуманизм, его прекрасная самоотверженность, его благородная смелость, его человеческое обаяние—воплотил Щукин на экране. Внутренний смысл образа Ленина зритель ощущает и в маленьких сценах (на кухне с кулаком, у дверей Совнаркома, в гневном разговоре с предателем Бухариным) и в огромных сценах (болезнь, выступление на заводе б. Михельсона).

Сущность системы Станиславского— так «вжиться» в образ, чтобы ощутить полную свободу,— прекрасно осознана Щукиным и использована им с подлинным блеском, несмотря на то, что в образ гениальнейшего Ленина «вжиться» невероятно трудно. И все же,— как блестяще доказал Щукин,— это единственно правильный путь.

Мечта Бориса Васильевича Щукина осуществлена.

Щукин навсегда останется в сердцах трудящихся как первый и пока еще безусловно лучший создатель образа Ленина.

...У Щукина было больное сердце. Однажды, осенним утром, Щукина нашли в постели мертвым. Раскрытая книга и очки лежали у изголовья. Смерть застигла Бориса Васильевича за работой. Горестно сознавать, что Щукина — большого художника и большого человека — нет среди нас.

Но поколения людей склонят головы перед памятью воистину народного актера Советского Союза, создавшего правдивый образ Ленина и этим заслужившего бессмертную славу.

Образ великого гражданина

С. Кара

В образе Петра Михайловича Шахова, большевика-руководителя, человека, которого авторы и герои фильма назвали Великим гражданином, собраны лучшие черты, которые присущи пролетарским революционерам, людям большевистской породы. Воплотить все эти черты борца и строителя социалистического общества, безграничную преданность делу партии, партийную принципиальность во всем, беспредельную любовь к народу, к жизни, прямоту, честность, моральную чистоту, политическую прозорливость, — воспроизвести на экране такой образ, во всей его сложности и полноте — задача очень трудная.

Но перед артистом, которому выпало счастье исполнить роль Шахова, кроме этих общих трудностей возникали особые, обусловленные сценарием затруднения. Дело в том, что авторы Великого гражданина совершенно сознательно и принципиально верно лишили актера возможности пользоваться многими известными, «апробированными» приемами обрисовки положительного героя. Они показали нам Шахова только в сфере политической деятельности. У Шахова нет ни «быта», ни особой «личной жизни» вне партийно-созидательной деятельности, вне политической борьбы. Шахов — большевик, партийный руководитель, и все его человеческие качества должны раскрываться через его прямое дело, а не боковыми подробностями — в его партийной борьбе, в его руководящей деятельности. Никаких уступок приемам «оживления», «утепления», никаких искусственных внешних «украшений» и частных «орнаментов».

Запретив актеру многое легкое, авторы фильма оснастили его другими, трудными, но благородными средствами художественной выразительности. Они поставили Шахова в центр самого драматического, общественно наиболее значимого конфликта современности, в центр столкновения мира нового, непреодолимого в своем развитии, неизбежно побеждающего, и мира старого, отмирающего, но несмотря на свою гниль еще способного сопротивляться. Авторы фильма наделили Шахова ярким и страстным характером, партийной непримиримостью, жизнелюбием. Черты эти общи для большевиков, но даны они в образе Шахова в индивидуальном преломлении. Авторы фильма дали, наконец, актеру могучее, большевистское, острое оружие: слово. Отточенное, точное, страстное, незаменимое слово. Быть может ни в одном из наших фильмов ни одна из ролей не имела такого превосходного по глубине мысли, по силе выразительности языка. Надо было овладеть этим словом, прочувствовать, освоить его, понять и полюбить его силу, поверить в его точность.

И еще: в образе Шахова требовалось показать человека не только действующего, но и мыслящего, ибо «руководить — значит предвидеть», а для того, чтобы предвидеть, надо знать, надо учиться у масс, анализировать явления, обобщать, первым нащупать мысль, двигающую дело вперед.

Вот почему роль Шахова была очень трудной и чрезвычайно благодарной, принципиально интересной, творчески увлекательной. Роль Шахова мог исполнить только актер, который внутренне мог почувствовать все величие образа, понять его колоссальный подтекст и суметь передать его в самых скупых и простых, но в самых выразительных внешних проявлениях.

Николай Боголюбов оказался именно таким актером.

Когда смотришь фильм, меньше всего думаешь о Боголюбове. На экране Шахов. Говорит Шахов, думает Шахов, смеется Шахов. Очевидно, никто из нас при просмотре фильма не думал о том, что в окаймленной траурным крепом раме висит портрет артиста Боголюбова. Это был портрет Шахова. Исполняя роль Шахова, Боголюбов достиг того желанного актерского состояния, которое сформулировано Станиславским как «одинаковое с ролью чувствование».

Вот сцена беседы Шахова с Земцовым. Боголюбов-Шахов ходит по своему кабинету в раздумьи, его обуревают какие-то смутные сомнения. Входит Земцов и деланно-возмущенно рассказывает о своем разговоре с членами комиссии по проверке партдокументов. Шахов удивляется нервозности Земцова и спрашивает:

— В конце концов выяснили этот сложный вопрос?

— Выяснили.

— Ну, и слава богу! Так где же ты был с 1911 по 1913 год?

Первый увертливый ответ, и Шахов настораживается. После второго такого же ответа у Шахова появляется настойчивое чувство сомнения, после третьей попытки увернуться от прямого ответа, когда Земцов прямо и грубо лжет, это взрывает и немедленно же успокаивает Шахова. Для него все стало ясно: Земцев — враг, запутавшийся, завравшийся.

В этой сцене Боголюбов играет сложную гамму настроений, эволюции чувств. В начале сцены — раздумье, неясные и поэтому тяжелые сомнения, затем стремление немедленно все выяснить, успокоиться, убедиться, что сомнения неосновательны, затем пытливая настойчивость, горькая догадка, еле сдерживаемое волнение, и наконец, — спокойная, уверенная решимость...

Сцена Шахов — Авдеев. Политический разговор о плане, о самокритике, о новых социалистических отношениях к труду. Боголюбов произносит острый, точный текст Шахова с исключительным мастерством. Главный упор здесь сделан на слово «произносит», потому, что Боголюбов в этой сцене встает с места, проходит по комнате до книжного шкафа и обратно и вновь садится. И все это неважно. Важно — что и как он говорит. А говорит он замечательные слова:

— Для нас, большевиков, самокритика — это основное моральное качество советского человека, внутренняя потребность гражданина преодолеть все плохое в других и в себе!

И говорит Шахов эти слова так, как будто они родились вот здесь, сейчас, возникли в разговоре с Авдеевым. Текст Шахова — целиком политическая речь, но Боголюбов произносит ее, как размышление вслух, как попытку понять собеседника, вызвав его на разговор на острую тему..

Блестящего успеха добился Боголюбов в обрисовке образа Шахова-трибуна. Как в первой серии, так и во второй, речи с трибуны Боголюбов произносит с большим пафосом

и страстностью. Большевик-оратор — это особое явление в ораторском искусстве; большевик-оратор прежде всего совершенно убежден в своей правоте, прост на трибуне, избегает красивых слов и эффектных жестов. Сила слова большевика-оратора не в его эффектности, а в его простоте и убедительности, в близости оратора к массам. Таков именно Шахов-оратор в исполнении Боголюбова.

◇

Шахов поставлен авторами сценария в такое сюжетное положение, когда образы почти всех остальных героев фильма раскрываются при их столкновении с ним. И это относится не только к Авдееву и Земцову, но и к положительным героям, с которыми сталкивается Шахов. Ни у Надежды Колесниковой, ни у Семена, ни у Лосевой и Ибрагимова нет в сценарии материала для их характеристики, но при встречах с Шаховым, во взаимоотношениях с Шаховым они оживают. Шахов помогает нам понять этих людей, узнать их.

Но и это не все. Во всей второй серии фильма Шахов ни разу не встречается ни с Карташовым, ни с Боровским, ни с Сизовым. Но раскрытие этих образов во многом зависит от Шахова. Над всем миром фильма витает высокая моральная чистота Шахова, его нравственное превосходство и правота. И именно это оттеняет ничтожество, душевную опустошенность, обреченность врагов.

Но как играть актеру моральное превосходство? Оно не рисуется на лице вместе с гримом и не одевается сверх одежды.

«Дразнить и схватывать походку и движения», давать «платье и тело роли», говорит Гоголь, может и второстепенный актер, но «схватить душу роли», стать художественным образом может только истинный талант. Боголюбов «схватил душу роли», поэтому ему и удалось показать высокие моральные качества Шахова. Именно поэтому в облике Шахова мы видим гармонического человека будущего, именно поэтому несмотря на почти полное отсутствие портретного сходства советские зрители узнают в Шахове черты дорогого всему нашему народу образа Сергея Мироновича Кирова. Неподдельность и величие вложенного в образ исполнителем гражданского чувства, прекрасное артистическое мастерство, проникновение во внутренний мир образа, верное, художественно правдивое его отображение—вот то оружие, которое помогло создать сходство Шахова с Кировым.

Боголюбову чудесно удалось показать Шахова-трибуна, Шахова-руководителя, Шахова-мыслителя, Шахова—доброго, здорового, прекрасного друга и человека.

Портреты политических вождей нужно изображать в искусстве «суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной яркости» — говорили Маркс и Энгельс. Они предостерегали от идеализированной сглаженности рафаэлевской кисти, от подчеркивания красочных, но не характерных для образа деталей. Образ Шахова и авторами сценария и актером обрисован суровыми рембрандтовскими красками, нет никаких «украшений» образа не только в авторском задании, но и в актерском поведении в фильме. Каждый жест, каждая интонация почти в каждом эпизоде говорит о принципиальной, неотступной целеустремленности творчества артиста. Пользуясь только суровыми рембрандтовскими красками, решительно отвергая всякие «милые» мелкие подробности, Боголюбов раскрывает всю глубину жизненных интересов, цельность характера, полноту духовных сил Шахова, он показывает побеждающую и непререкаемую правоту своего героя-большевика, его внутреннюю убежденность.

«Не понимая дел, нельзя понять и людей иначе, как... внешне. Т. е. можно понять психологию того или другого участника борьбы, но не смысл борьбы, не значение ее партийное и политическое» (Ленин, том XIV, стр. 190). Фильм Великий гражданин отличается от многих других картин о борьбе партии против врагов именно тем, что в нем показаны не внешние проявления этой борьбы, но ее смысл, ее значение. Образ Шахова отличается от многих других образов большевиков именно тем, что в нем показано не только дело большевика, но и смысл дела большевика.

Такого художественного итога артист мог добиться только благодаря замечательному сценарному материалу.

Нужно было обладать высокой гражданственностью, партийной направленностью, умом, нужно было чувствовать свое человеческое и творческое родство с человеком-большевиком! Боголюбов нашел в себе эти гражданские и творческие начала, он сумел воплотить образ большевика именно благодаря этим человеческим и актерским качествам.

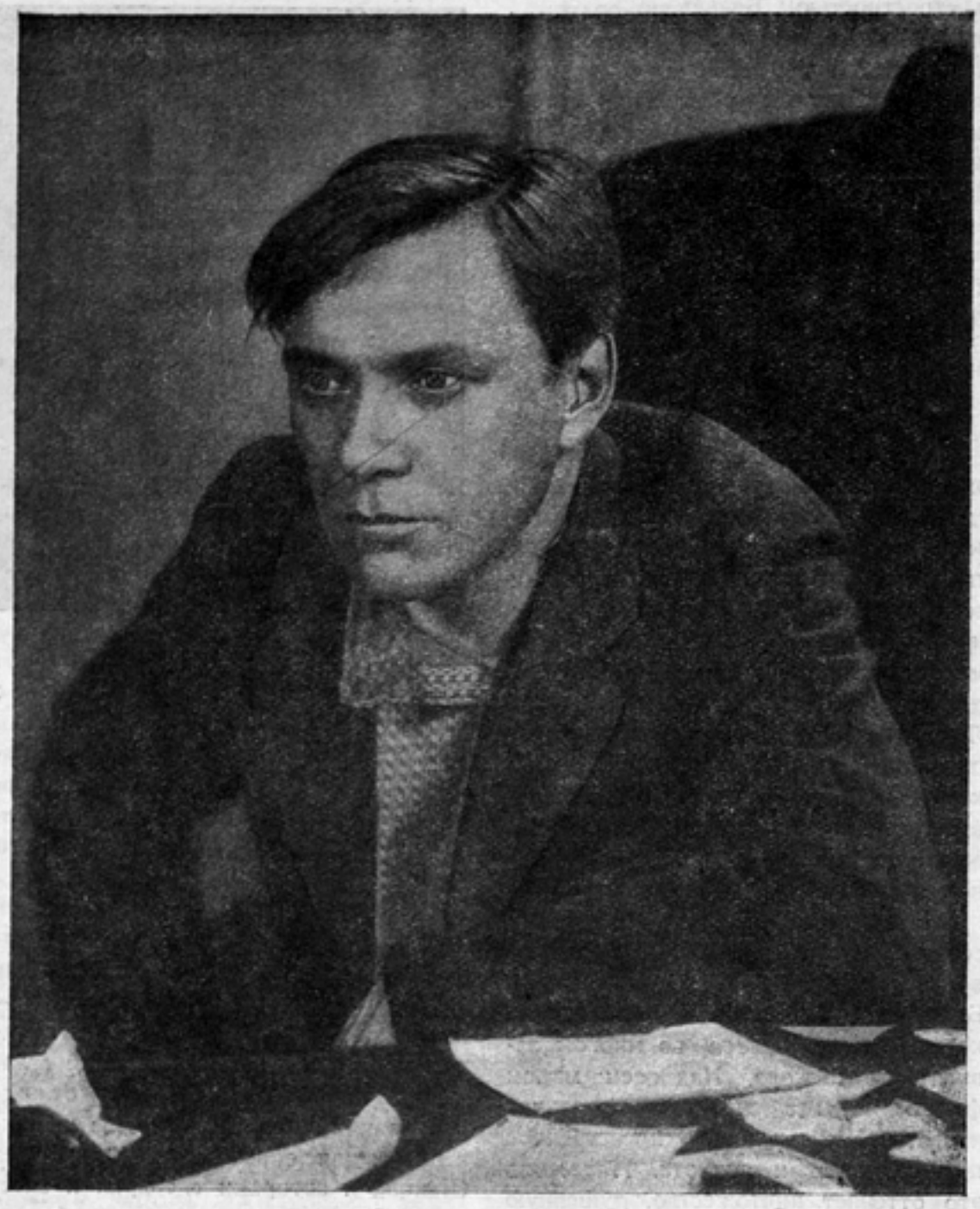
◇

Образ Шахова — принципиально новая победа в социалистическом искусстве. Новая потому, что он построен на новом, нашим временем открытом осмыслении жизни, подчинен новым идеалам человеческой красоты и жизненной целеустремленности. Победа социалистического искусства потому, что всей своей художественной силой направлен к цели, поставленной перед искусством нашего времени — воспитанию социалистического человека.

В творчестве Николая Боголюбова образ Шахова обнаруживает высокую артистическую зрелость, мастерство, которое умеет быть незаметным, которое показывает зрителю не себя самого и не свое искусство перевоплощения, но подлинность созданной им жизни, мастерство, которое «убивает» актера, чтобы родить замечательный образ.

Максим

И. Вайсфельд



— Я не герой, я маленький человек, и неудачи преследуют меня всю жизнь. Вы посмеетесь надо мной, мои приключения потешат вас, но мы с вами — друзья, и я завоюю ваше снисхождение и симпатии, — так, вероятно, может сказать Чаплин.

— Мы с тобой — люди одного лагеря, но я слишком поглощен собой. Мы связаны только умозрительно и сейчас, мне не до чувств, — так, конечно, не сказал, но это получилось у Поливанова в «Юности Максима».

— Как я отношусь к зрителю и зритель ко мне? — задает себе этот вопрос актер или не задает, но своим исполнением роли он его решает. Без этого немыслимо искусство.

Чирков, исполнитель роли Максима, не мог не задуматься над этим. И ответил в трилогии с неотразимой ясностью и убедительностью.

Максим — обыкновенен, равен аудитории, и эта его недекларированная дружба со зрителем должна сопутствовать Максиму на протяжении всей его жизни.

Это самый трудный путь в искусстве, когда «не-герой» становится действительным героем.

Сказать только «обыкновенный», «равный зрителю» — все равно, что ничего не сказать об образе. Нужно итти дальше, определить, каков характер героя, каковы его «хотения», его помыслы, сталкивающиеся с жизнью, каков его внешний облик. Эти вопросы неизбежны, если актер хочет воссоздать на экране индивидуальность, личность, целостный образ, а не остается чтецом-декламатором; если содержательность этого образа — не в глубокомысленной риторике, а во всем поведении, в совокупности реакций героя на действительность.

Нелегко найти ответы на эти вопросы. Авторы трилогии штудировали материалы, беседовали с очевидцами, изучали город: в неузнаваемо изменившемся за годы революции Ленинграде искали признаки прежней питерской рабочей окраины. Чирков работает на «Красном Выборжце», приобретая профессиональные навыки Максима. Постепенно вырабатывался взгляд на вещи, накапливались впечатления. Тысячи биографий революционных рабочих сливались в одну неповторимую биографию Максима.

Но нужно было найти еще какой-то штрих, который открыл бы самое сокровенное, самое ощутимое в понимании образа. Вечерами в течение месяца авторы фильма слушали песни фабричной окраины в исполнении гармонистов, пока не появилась теперь знаменитая «Крутится, вертится шар голубой»... Песня помогла ощутить главную особенность образа.

«Самый веселый парень Нарвской заставы. Лихой озорник, любитель французской борьбы, почитатель «Антона Кречета». Самый верный товарищ и самый трогательный кавалер... И вот такого парня начинает учить жизнь. Начинает учить жестоко и неумолимо». (Г. Козинцев, «Искусство кино» № 1, 1938).

Уже в этих нескольких строках режиссерской экспликации образа можно уловить будущие черты Максима: его озорство, хитрецу, находчивость, верность... Он — цельная и открытая натура. Эта трактовка лишила актера той условности и скованности, которые в той или иной степени были присущи героям ФЭКС.

В трилогии Козинцев и Трауберг решительно изменили свой режиссерский метод работы с актером. Актер получил широкий простор для проявления собственной инициативы, испытывая при этом гораздо более глубокое, прочное и благородное влияние режиссера на свое творчество.

В трилогии игра Чиркова с в о б о д н а: это мы видим в широком и вольном жесте, открытой и заразительной улыбке, непринужденном движении. Голос Максима — звучит он громко или проникновенно — всегда предельно искренен. Максим в буквальном смысле «за словом в карман не лезет»: находчив и смел в самых невероятных положениях. И в минуты

сосредоточенного спокойствия Максим остается самим собой: убедительным в своей простоте.

По замыслу режиссеров Максим должен был выразить основные свойства лучшего представителя класса: силу, пафос, лирику, юмор. Эти свойства переходят одно в другое. Юмор часто выглядит как сила, лирика — как глубина чувства, озорство — как проявление уверенности и чувства превосходства. Трагическое снимается смешным, юмор — пафосом, лирика — силой. Так выглядит Максим, например, в банке (Выборгская сторона). Как многогранны его эмоциональные проявления: от терпеливо сдержанного поведения на заседании правления банка, когда Максим выступает как представитель советской власти, до его бурного объяснения «арифметической задачи» на собрании банковских саботажников!

При этом свои актерские задачи Максим решает не по привычной, ординарной ассоциации. Можно было бы, например, ожидать, что Максим на заседании банка возвысит голос, начнет декларировать и требовать. На самом деле он сдержан. И эта сдержанность — проявление его силы, житейской правды, актерского такта и искренности. Точно так же арифметическая задача обычно ассоциируется в сознании с благонравным покоем и рассудительностью. В Выборгской стороне «арифметическая задача», заданная Максиму наглыми чиновниками, используется для резкого волевого проявления Максима.

Каждая реакция Максима на внешний мир решается Чирковым особо, оригинально, на неожиданном ходе, но всегда — в полном соответствии с характером Максима. Вот в этих реакциях Максима на поведение окружающих, в его умении мгновенно понять, с кем он имеет дело, и обнаруживается его ум.

В этом обнаруживается цельность, законченность образа Максима, искренность интонации, найденной с первого же кадра трилогии, полноценность решения художественной задачи.

В дни 20-летия советской кинематографии, когда вспоминаешь лучших актеров, создавших оригинальные образы молодого искусства, — вместе с Щукиным, Черкасовым, Боголюбовым, Бабочкиным видишь Чиркова, его глаза с озорной смешинкой, его улыбку, его умное лицо — весь незабываемый облик талантливого Максима.

Ненависть к врагу

Ф. Карен

Трудно играть отрицательные роли. Трудно прежде всего потому, что чем лучше она будет сыграна, тем большую неприязнь почувствует зритель к персонажу, и тень этой нелюбви может невольно лечь на актера, играющего эту роль. Но есть и более существенная трудность: играя положительную роль, актер не только профессионально заинтересовывается своим персонажем, он любит не только роль, которую он исполняет, но и того человека, образ которого он призван воплотить. А это громадный стимул для плодотворной работы над образом, стимул, которого лишен актер, играющий роль отрицательного персонажа: он любит роль, но не любит человека.

Боровский — отрицательный персонаж. Но отрицательные роли бывают разные. Шекспировский Ричард III приводит нас в содрогание чудовищным нагромождением своих преступлений, и все же он не лишен своеобразного трагического величия.

Не таковы троцкист Боровский и его друзья. Люди и события в фильме Великий гражданин суть отражение того, что еще вчера происходило у нас на глазах; ни думать, ни говорить об этих вещах равнодушно мы не можем. Боровский, Карташов, Сизов и другие вызывают как у зри-

теля, так и у актеров, играющих эти роли, чувство глубокой ненависти и презрения.

◇

Кто же такой Боровский? Карташов называет его карьеристом и грязным авантюристом, Сизов — профессиональным склочником. Конечно, Боровский — и карьерист, и склочник, и авантюрист. Но не в этом главное. Главное в том, что Боровский и есть тип настоящего профессионального контрреволюционера. Он враг народа par excellence, он, так сказать квинтэссенция, сгусток троцкистского бандитизма.

Боровский поглощен одним чувством — ненавистью к рабочему классу, к стране социализма. Это чувство у него доминирует над всем и является источником всех его помыслов, поступков, действий.

В своей борьбе против советской власти он не брезгает никакими средствами, но все же важнейшим и наиболее эффективным он считает метод морального разложения человека. В этом смысле он своего рода виртуоз политического растления людей. Боровский льнет ко всему низкому, корыстному, подлому, бесчестному, что есть в людях: здесь он — в своей стихии, здесь он пользуется всеми средствами воздействия — лаской и угрозой, лестью и демагогией.

Ненависть — движущая сила поступков Боровского. Политическое растление людей — его основной метод.

Боровский хитер и изворотлив. Он целеустремленен, последователен и настойчив. Но верит ли он сам в успех своей контрреволюционной работы? Конечно нет, он слишком для этого умен, трезв и скептичен. И чем дальше развиваются события, тем больше нарастает в нем этот скепсис. Он не верит в свое дело. Он не верит в своих сообщников. Он не скрывает своего презрения к блудливому болтуну Карташову. Его раздражает развязность и самоуверенность профессионального шпиона Сизова, «ничего не смыслящего в партийных делах». Что же касается таких людей, как Авдеев, Брянцев, Крючков, Дронов, то все они по мнению Боровского — простое орудие в его руках. Он не только не верит ни в свое дело, ни в своих друзей, — он отдает себе вполне ясный отчет о своей собственной моральной и политической гнилости.

«Гомеопат! Пилюля!» — говорит о нем Сизов. Да, Боровский — пилюля, но пилюля, в которой нет ничего, кроме яда.

Но если Боровский сам ясно сознает безнадежность борьбы с советской властью, то сподручных своих — Авдеева, Брянцева — он всячески пытается убедить в обратном. Он лжет, уговаривает, льстит, обнадеживает, хотя сам не верит ни одному своему слову. И вполне понятны его раздражение и досада, когда этот «болтун и балаболка» Карташов пытается убедить Боровского в близости скорой победы, — убедить его, Боровского, человека, который сам изолгался.

◇

Девять лет, отделяющие события второй серии от событий первой серии, не могли не оставить на Боровском резкого отпечатка. Жаков сделал правильно, что даже во внешности Боровского он подчеркнул перемену, не столько возрастную, сколько психологическую. Лицом он не выглядит постаревшим, но весь он осунулся, посерел. Теперь он не просто сутул, но как-то согнулся: руки его почти все время заложены за спину, голова вытянулась вперед, лисье лицо еще более заострилось. Во всех его движениях чувствуется выжидательность, настороженность. Он точно притаившийся зверь, готовый в любую минуту совершить прыжок на свою жертву. Он все так же методичен и даже педантичен, но былая абсолютная выдержка уже покинула его. Лицо его попрежнему напоминает маску, но нетрудно заметить, что ему стоит большого труда сохранять видимость спокойствия: его ровная, размеренная речь (обычно сопровождаемая ритмическим покачиванием головы) все чаще прорывается в неожиданных и злобных, а подчас и просто истерических выкриках.

Перед Жаковым стояла очень сложная задача раскрытия трех основных элементов, из которых складывается психологическое состояние Боровского, трех, теснейшим образом переплетающихся друг с другом струй: первая линия — это злобная, сосредоточенная ненависть к рабочему классу; вторая — гнев, досада и раздражение на систематические неудачи, на «неумение» Сизова «работать» по методам Боровского; третье — неверие в успех, сознание безнадежности борьбы против всего народа, острое ощущение своей внутренней гнилости.

В сцене разговора с Авдеевым Боровский хочет убедить своего собеседника в верном успехе их дела. Лицо его спокойно, почти довольно, на губах играет легкая улыбка, речь течет плавно и почти торжествующе: «Но ведь мы существуем! В тени, незаметно, но существуем!» Вдруг он узнает о готовящейся «экзекуции» над Дубком. Выражение удовлетворенности мгновенно сходит с его лица. Губы его торопливо жуют, глаза застывают на месте. От былой выдержки не осталось и следа, — прорвалось наружу накопленное внутри раздражение, страх, неуверенность.

Вообще Жаков сумел очень тонко передать внутреннюю гнилость Боровского в жесте руки — очень сдержанном и вместе с тем физически расслабленном. Когда Боровский складывает руки на груди, пальцы не схватывают локтей, а только ложатся на них; в гневе кисть руки не сжимается в кулак, но только немного сдвигаются пальцы; когда он грозит пальцем, то локоть как-то загибается внутрь — получается жест злобный и вместе с тем противный.

Мастерское использование жеста, позы в сочетании с необыкновенно точными интонациями позволили Жакову влить поразительно богатое содержание во второстепенные на первый взгляд сцены. Так, в сцене, где он пытается уговорить Дронова совершить диверсию, Боровский, увидев, что тот уходит, бросается вслед за ним, но останавливается в смятении.

«Шкурник!» — взвизгивает он вслед Дронову. И в тоне этой реплики, и во всей позе Боровского — в подавшемся вперед корпусе, сгорбленной фигуре, в полусогнутых руках, в кистях рук, которые готовы были сжаться в кулак, но остановились в нерешительности, — во всем этом — бессильная злоба, страх перед разоблачением.

Так же средствами интонации и отчасти мимики, необычайно сдержанной и экономной, решена и сцена второго разговора с Авдеевым. Выслушав холодные наставления Боровского о том, как вести себя с Дубком, Авдеев говорит с усмешкой:

— Вы так говорите, точно вы — секретарь крайкома.

Боровский подымает голову, пристально смотрит ему в глаза.

— Я им был.

Боровский произносит эти слова раздельно, тихо, почти шопотом. И в том, как он это говорит, чувствуется не только уязвленное честолюбие, не только демонстративное подчеркивание своей былой значительности, но и скрытая угроза. «Я им был» звучит у него, как «я им буду».

И, наконец, еще один штрих — очень маленький, но очень острый.

Добившись согласия у Брянцева на совершение террористического акта, Боровский раскладывает перед ним план дворца культуры. И тут к нему возвращается его педантизм, методичность. Шаг за шагом показывает он маршрут Шахова. Наконец, дело доходит до коридора, где Брянцев должен был стрелять в Шахова.

«А вот и... коридорчик, — говорит Боровский, и, выдержав паузу, добавляет — отметим его... крестиком».

Мы не видим лица Боровского; на экране — изображение дворца культуры. Но Боровский произносит эту фразу, особенно же слово «крестиком» с какой-то омерзительной удовлетворенностью. Вот этот ровный, будничный голос, методичность и удовлетворенность в сочетании со страшным содержанием этих слов заставляют зрителя холодеть.

Ненависть сама по себе есть эмоция негативная и разрушительная. Но содержание этой эмоции может быть различным. Ненависть может быть ненавистью умирающего к нарождающемуся, ненавистью исторически обреченного класса к классу молодому, восходящему, революционному. В этом случае ненависть есть эмоция только отрицательная и только разрушительная, эмоция, лишенная какого бы то ни было положительного содержания. Именно такова ненависть к рабочему классу, к советской стране, — ненависть, носителем которой является Боровский.

Но есть другая ненависть — ненависть побеждающего, революционного класса к врагам революции и всего человечества. Источником этой ненависти является любовь к человечеству, к трудящимся. Без этой ненависти невозможна настоящая, действенная любовь к человечеству. Но подобная ненависть, будучи негативной и разрушительной по своей непосредственной направленности (ибо ее прямой целью является разрушение, уничтожение всего, что мешает поступательному ходу человеческого прогресса), положительна по своей конечной цели. Подобная ненависть по существу своему глубоко позитивна и жизнеутверждающа.

Такова та ненависть, которую вызывают в нас враги народа, враги страны социализма. Такова острая ненависть, которую внушает к себе Боровский. В этом — глубокое познавательное значение образа, созданного О. Жаковым.

Дочь народа

Л. Левин

Советское кино знает много таких фильмов, все содержание и построение которых определяется образом главного героя. Именно эти фильмы уже не раз приносили советскому кино его самые блестящие и самые принципиальные победы.

Среди этих фильмов были, однако, не только одни удачи. Бывали случаи, когда авторы фильма, принося многочисленные жертвы во имя главного героя, в сущности говоря, жертвовали всем своим произведением.

Не удавался образ главного героя — не удавался и весь фильм в целом.

В этих случаях зритель испытывал странное чувство: казалось бы, весь фильм посвящен одному человеку, на всем протяжении фильма этот человек не покидает зрителя ни на одну минуту, но у зрителя, несмотря на все это, остается такое ощущение, что именно главного-то героя ему показали очень мало и что этот главный герой участвовал всего лишь в двух-трех бледных эпизодах.

Наоборот, когда образ главного героя фильма удавался, у зрителя оставалось такое ощущение, что во всем фильме нет буквально ни одного эпизода, в котором не принимал бы участия главный герой.

Именно такое впечатление производили на зрителя Чапаев, Депутат Балтики, Юность Максима. Можно не сомневаться в том, что такое же впечатление произведет на зрителя и новый фильм Член правительства, поставленный И. Хейфицем и А. Зархи.

Содержание этого фильма составляет история простой деревенской женщины Александры Соколовой. В начале фильма Соколова предстает перед зрителем как отсталая забитая баба, находящаяся под башмаком у ревнивого мужа. Однако, несмотря на всю ее забитость и отсталость, она всем своим существом чувствует социальную правду и тянется к ней изо всех сил.

Задача фильма в том и состоит, чтобы показать тот путь, которым Александра Соколова приходит к глубокому пониманию этой жизненной правды. Если в первых кадрах фильма она появляется перед зрителем как униженная, жалкая и темная женщина, только инстинктом трудового человека пробивающаяся к правде, то в заключительных кадрах фильма зритель видит сознательного и культурного человека, сумевшего глубоко и органически эту правду постигнуть.

Но это постижение правды далось Александре Соколовой дорогой ценой. Оно досталось ей в подлинно

героической борьбе, стоившей немало страданий и слез. Правде, завоеванной такою ценой, Александра Соколова будет верна до конца.

Образ Александры Соколовой был удачен и в сценарии фильма, написанном К. Виноградской при участии И. Хейфица и А. Зархи. Но подлинную страстную силу, огромное обаяние жизненной правды и глубокую истинную человечность этот образ получил в превосходном, полном искренности и простоты, исполнении заслуженной артистки республики В. П. Марецкой.

Одной из самых удачных сцен фильма является сцена деревенской свадьбы. Председатель колхоза Александра Соколова венчает будущего колхозного агронома Петьку с его невестой Дуськой.

Поздравляя жениха и невесту, Соколова произносит тост, кстати сказать, формулирующий идею всего фильма. Она пьет за тех, кто выходит в люди. Тем самым она пьет и за жениха и невесту, и за себя, и — в своем собственном лице — за десятки и сотни тысяч людей, поднимающихся от вековой отсталости и темноты навстречу великой сталинской правде.

Провозгласив этот тост, Соколова выпивает стакан вина. Она очень взволнована и возбуждена шумным торжеством свадьбы. В то же время ей, конечно, тяжело думать о своем столь неожиданном и столь безнадежном одиночестве. Поэтому, когда она кричит молодым «горько» и как будто бы с искренним весельем хохочет над их неловкими поцелуями, в ее глазах уже возникает какая-то нарастающая тревога.

Она заглушает ее стаканом вина. Но выпив этот стакан, она чувствует себя опьяненной не столько вином, сколько общим весельем и шумом. Она потихоньку выходит во двор и направляется домой. Ей весело и легко. Голова кружится от вина. Тихо посмеиваясь сама с собой, она приходит в свою пустую одинокую избу.

В это время в избу входит на цыпочках Никита Соколов, веселый и разудалый парень, родной брат покинувшего Александру ревнивого мужа. Возбужденный свадебным торжеством, он, видимо, решил пожалеть одинокую, покинутую Александру и утешить ее от чистого сердца.

Продолжая смеяться, Александра отталкивает не в меру горячего парня и окатывает его холодной водой. Не ожидавший такой встречи, Никита быстро улетучивается. Александра некоторое время продолжает смеяться, но потом начинает как-то очень жалобно всхлипывать и, наконец, разражается рыданиями. Так находит выход та безотчетная смутная тревога, которую она ощущала весь этот вечер.

Мы позволили себе так подробно рассказать содержание этого эпизода лишь потому, что в нем как нельзя лучше раскрывается та подлинно реалистическая и в высокой степени правдивая манера, в которой Марецкая играет свою Александру.

Александра любит свое общественное дело и поглощена им полностью. Но она продолжает думать о своем упрямом муже и продолжает любить его. Эту свою любовь и свое полное одиночество она с особенной силой ощущает на свадьбе.

Всю эту сцену Марецкая играет с необычайной, истинно-вдохновенной силой. Необыкновенно благородная и мягкая женственность, совершеннейшая естественность и простота, чистейшее целомудрие—таковы те качества, которыми наделяет Марецкая свою Александру. Все эти качества ни в какой степени не навязываются зрителю.

Марецкая не прибегает решительно ни к каким причудам и уловкам. Она не пытается перехитрить зрителя и покорить его какими-либо внешними приемами. Но зритель действительно покорен ею, покорен ее суровым и трезвым реализмом, ее творческой страстью, силой вдохновения.

Наряду со сценой свадьбы едва ли не самой удачной сценой фильма является возвращение Ефима Соколова. Ефим и Александра горячо любят друг друга. Их разлучает одно лишь мужское упрямство Ефима. Встретившись вновь, они с новой силой чувствуют связывающую их любовь.

Александра обнимает мужа и лепечет какие-то полубессвязные слова. «Жемчужинка моя»,—говорит она ему. И даже это, казалось бы, безнадежно сентиментальное обращение звучит в устах Марецкой с покоряющей силой естественного человеческого чувства.

Александра упрашивает Ефима остаться. Он с радостью остался бы: ему, в сущности, совершенно некуда идти, но он самолюбив и не может остаться ни под каким видом. Он собирает вещи и направляется к выходу, сам не веря в то, что он сейчас уйдет. Лишь в самую последнюю минуту он находит в себе силы остаться и в изнеможении от внутренней борьбы опускается на порог.

Ефим Соколов—сложный образ. Авторы фильма и артист Ванин очень легко могли бы сделать из него тупого и ограниченного самодура. Они не вступили на этот легкий, но в плане искусства мало плодотворный путь. В то же время, показывая Ефима, возвратившегося к Александре, они не впали в противоположную крайность и не изобразили его неким беспорочным апостолом. Он по-прежнему самонадеян, кичлив, заносчив. Таким зритель видит его в фильме в последний раз и таким запоминает.

Все это, разумеется, самым непосредственным образом связано с характером Александры, ибо этот характер формируется в тесном взаимодействии с характером Ефима. Если бы авторы фильма показали Ефима как тупого самодура, они тем самым бросили бы тень и на Александру, ибо зритель не поверил бы в то, что такая женщина, как Александра, может тосковать по такому человеку, как Ефим.

Не менее удались Марецкой и те сцены, в которых она изображает Александру, действующую на своем посту председателя колхоза. Впрочем, достоинство фильма Член правительства состоит в том, что в нем почти нет таких сцен, которые отдельно изображали бы общественную и частную жизнь его героини.

Важнее и замечательнее всего в работе Марецкой над образом Александры Соколовой, конечно, то, что Марецкая сумела необыкновенно органически почувствовать и воспроизвести на экране глубоко народную психологию простой русской женщины. Марецкая сумела проникнуть в душу этой женщины, показать величайшие душевные богатства, дремавшие на протяжении целых веков и вызванные к жизни нашей великой революцией.

Исключительно трудную речь перед депутатами Верховного Совета, перед товарищем Сталиным Марецкая-Александра говорит с огромным вдохновением и подъемом, темпераментно, страстно. Она говорит от имени сотен тысяч подобных ей простых деревенских женщин, не видевших ничего, кроме побоев и унижений, потративших впустую свои лучшие годы и только силою Великой Октябрьской социалистической революции призванных к жизни, к творчеству, к безраздельному служению общему народному делу.

Высшей похвалы заслуживает труд актрисы, которой удалось воспроизвести на экране образ одной из этих замечательных женщин.

Батько Боженко

И. Маневич

Чем сложнее образ, чем богаче его внутренний мир, чем сложнее и правдивее его переживания, тем выше задача актера и тем она труднее. Советский кинематограф не только вырастил свою плеяду актеров, он сумел открыть замечательные новые черты и в даровании театральных актеров. Именно этим замечательны выступления Н. Черкасова в роли профессора Полежаева, Б. Бабочкина в роли Чапаева, В. Массалитиновой в роли бабушки; этим же свойством знаменательно и появление актера И. Скуратова в роли батько Боженко в фильме Щорс.

В широкий круг героев, созданных советской кинематографией, шумно и необычно вошел еще один. Старик, полный молодого задора, с веселыми лукавыми глазами — батько Боженко. Образ Боженко — один из интереснейших в нашей кинодраматургии. Образ этот написан рукою замечательного мастера А. П. Довженко изумительно сочными, порою грубоватыми, но необычайно правдивыми красками. В крепких шутках Боженко, во всем складе его народной речи искрится природный украинский юмор. В его манерах, во всем поведении «батьки» виден человек крутой воли, сильных чувств и своеобразных решений. Это—подлинный национальный украинский характер. Характер Боженко сродни таким крепким натурам, как Богдан Хмельницкий, Богун, Кривонос. Это народный полководец, отважный воин. Недаром в сценарии «батьку» называют партизанским Ильей Муромцем, Тарасом Бульбой.

Боженко идет к революции своим путем. Щорс помогает ему стать отличным стратегом, красным полководцем. Путь этот раскрыт в чудесных эпизодах, полных огня и юмора. С момента шумного появления Боженко в штабе Щорса через ряд событий растет и крепнет дружба Щорса с Боженко и вера Боженко в Щорса; вместе с этой верой приходит и понимание подлинных путей, по которым должен итти революционный боец. Эта дружба молодого и старика — людей столь разных по характеру — делают их взаимоотношения необыкновенно трогательными.

Лукавый «батько», свирепый для врагов, ласковый с друзьями и по-детски неутешный в своем горе, понят актером И. Скуратовым необыкновенно глубоко и воссоздан на экране во всем его неповторимом своеобразии. Актер верно понял авторский замысел, сумел изнутри прочувствовать и показать в этом внешне неотесанном человеке замечательные душевные качества и боевые таланты.

Образ «батьки» не перегружен добродетелями. Гнев его страшен, он груб и иногда не прочь пустить в ход нагайку-дратянку и отправить буржуазию на тот свет.

Требовалась огромная теплота, чтобы за причудами порой жестокого «батьки» показать его доброе сердце, трогательную любовь к Щорсу, заботу о бойцах. Актер Скуратов сумел необыкновенно просто рассказать нам об этом. Актер пошел от существа роли, понял внутреннюю природу образа, не увлекся заманчивой перспективой обыграть причуды «батьки», не соблазнился партизанской экзотикой. Даже в самых острых сценах, когда «батько» разговаривает с киевской буржуазией в театре, Скуратов несмотря на внешнюю экспансию и грубость где-то внутри сохраняет ту меру «нежности», о которой его просит шопотом политрук Исакович.

В поэтическом фильме Довженко Скуратов сумел создать один из самых реалистических и жизненно правдивых образов. Он замечательно сыграл не только характерные сцены, полные соли и шуток, но поднялся до огромного трагического пафоса в эпизодах смерти жены и в финале.

Эпизод «смерть матки» по своей драматической силе и актерскому исполнению принадлежит к лучшим созданиям не только советского кино, но и театра. В этой сцене сочетался блеск режиссерского мастерства Довженко с огромным искренним актерским талантом Скуратова. Режиссер с большим тактом решил эту сцену, прикрыв черной буркой плачущего «батьку» и освободив этим актера от шаблонного выражения горя. Актер Скуратов, скованный, казалось бы, мизансценой, передал страшное горе «батьки» в надрывном детском плаче. Он добился великолепных, потрясающих по своей искренности переходов от неутешного горя к улыбке. Так после страшной вспышки горя и гнева («Кто мою матку убил») батько приподнимает бурку и спокойно, даже с хитрецой спрашивает: «Як ты думаешь, Микола?... як я зныму с позиции таращанцев и почищу Киев,

твои богунцы не помешают?..» и снова накрылся буркой. А когда после пламенной речи Щорса снова зашевелилась бурка и суровая улыбка осветила лицо Боженки, он уже почти спокойно, улыбаясь сквозь слезы, сказал: «Ох, и сукин же ты сын, Микола, и за що я тебя люблю, я и сам не знаю».

Трудно передать словами изумительную силу горя и решимости, которые показал Скуратов во всей фигуре «батьки», его старческой походке, когда он выходит на балкон и говорит таращанцам одну из самых зажигательных своих речей.

И уже не дряхлый, придавленный горем старик, а полководец с поднятой саблей стоит на балконе, когда мимо проносятся эскадроны таращанцев.

Только одна эта сцена, сыгранная Скуратовым, могла бы служить образцом замечательного актерского таланта: пред нами предстал человек шекспировской силы страстей.

С огромным тактом и искренностью сыграл актер трудную сцену смерти Боженко. Нелегко было для актера оказаться на уровне величественно-пластического решения этого эпизода, когда под звуки «Заповита» сквозь необозримые поля Украины, мимо полыхающих сел хлопцы несут умирающего «батьку». Но и здесь актеру удалось, не впадая в ложный пафос, передать гнев и бесстрашие Боженко перед лицом смерти и его веру в победу.

В игре актера Скуратова, впервые снимающегося в кино, поражает полное отсутствие театрально подчеркнутого жеста, всех элементов театральщины. Скуратов сумел добиться необычайно жизненного поведения героя во всех эпизодах фильма. Лаконическим жестом и глубокой внутренней эмоцией Скуратов достигает предельной чисто кинематографической выразительности.

Все это делает работу актера Скуратова в роли батько Боженко одним из самых интересных явлений нашей богатой талантами кинематографии. Об образе Боженко, созданном актером Скуратовым во вдохновенном фильме Довженко, можно сказать словами Щорса: «Прими нашу любовь и дружбу на вечные времена».

И. Скуратов прекрасно понял и воплотил на экране своеобразный мужественный образ селянского полководца Боженко. Он создал один из наиболее интересных, глубоко народных и героических характеров, воспетых советским кинематографом.

Нагульнов

Х. Херсонский

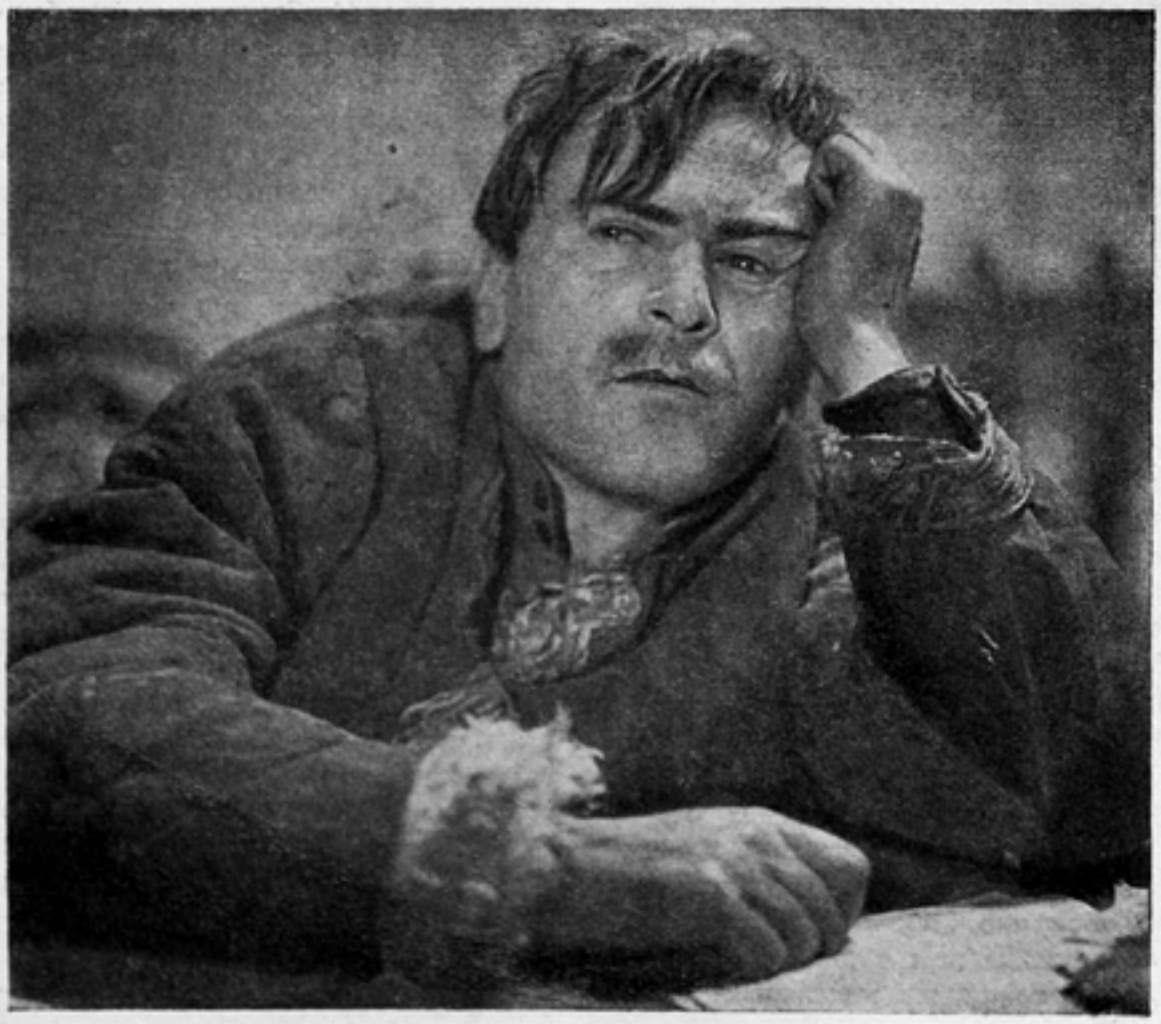
Среди множества интересных и мастерских работ актеров изредка встречаются такие образы, которые нельзя повторить другому, как невозможно повторить живого человека. Это—самые драгоценные победы. Можно повторить Чиркова в Минине и Пожарском, можно, пожалуй, повторить Максима в первой серии Великого гражданина, но никто другой не сыграет Максима таким, каким живет он в трилогии. Нельзя повторить великолепную игру Бабочкина в Чапаеве и, вероятно, можно подменить Бабочкина другим актером в Подругах так, что зритель не увидит замены или отнесется к ней равнодушно. Нельзя сыграть другому актеру роль профессора Полежаева так, как сыграл ее в Депутате Балтики Н. Черкасов.

Чапаев, Полежаев, Максим, Шахов, Груня—вершины жизни актера в образе. Они объясняют в наших глазах все стремления всех актеров и оправдывают в конечном счете существование самой профессии актера; иначе ее смысл был бы очень сомнительным (актеры прекрасно знают, как часто они — даже талантливейшие из них — бывают только относительно «рядом» с искомым образом).

К перечню достижений, которые в этом смысле можно назвать идеальными, прибавился образ Нагульнова, созданный Болдуманом, едва ли не лучший в фильме Поднятая целина Ю. Райзмана.

Нагульнов у Болдумана необыкновенно выразителен и вместе с тем естественен и прост; типичен и вместе с тем индивидуален; образ глубок, в то же время очень конкретен и весь на виду. Словом, артист достиг того, что может быть названо полной художественной определенностью образа.

Макар Нагульнов после фильма стал хорошо знакомым человеком. И, даже не читая романа Шолохова, можно с уверенностью ответить на любой вопрос биографии Нагульнова



и рассказать о его переживаниях, мыслях, поведении в самых различных случаях. Фантазия свободно рисует и то, что есть в романе, и то, чего в нем нет. Я вижу, каким был Макар подростком; вижу, его в школе и в мальчишеских играх; слышу, как он в первый раз говорил с Лушей о любви и знаю, за что он ее любил; вижу, каким беззаветным он был конармейцем; я как будто подслушал, какие слова он шепчет себе в минуту горя или восторженной радости, и как будто подглядел, как весной, шагая по талым снегам и слушая говор журавлей в полете, он смотрит в небо, запрокинув голову, — хотя в картине ничего этого нет.

Болдуману удалось поймать актерскую «синюю птицу», — он сыграл на основе характера с у д ь б у человека. Это самое большое, о чем мечтает каждый актер.

На помощь Болдуману пришли авторы сценария Шолохов и Ермолинский, актера направил и поддержал на крутых поворотах роли режиссер, но главное сделал сам актер: он верно нашел основную эмоциональную и вместе с тем интеллектуальную черту образа, нашел ее не только логически, но и актерски, т. е. одновременно почувствовал, что у этого человека руки движутся так, а не иначе, только так смотрят глаза, только от одной идеи пламенеют чувства, только сюда отсеиваются все впечатления, и только так сидит голова, когда с губ срываются (именно так, а не как-нибудь по-другому) мягко и страстно сказанные жесткие слова.

Какая же идея у этого человека?

Дед Щукарь по пути в хутор Гремячий лог на вопрос Давыдова—каков он парень, Макар Нагульнов, отвечает:

«— Он разный бывает. Черствый человек, как камень, но и у него есть своя слабинка.

— Какая? Пьет?

— Нет, он на мировой революции тронутый».

Болдуман раскрыл эту «слабинку», эту «тронутость» Макара как проявление его исключительной честности, прямоты и страстной огромной любви к трудящимся. Чиста его искренность и велика целеустремленность. И он не может не действовать. Не может ни минуты сидеть, сложив руки, и ждать у моря погоды, хотя совсем не суетлив и не тороплив. Этот секретарь хуторской ячейки — суровый человек, но тем дороже нежность, на которую он способен во сто крат больше, чем Тимофей, или Банник. Людей с такими цельными, «напрямленными» характерами народ в прошлом называл «святыми». С ними бывает трудно, судьба их бывает трагична или трагикомична; но есть у Нагульнова человеческие качества, самые простые и ясные качества души, за которые его нельзя не уважать. И естественно, что у человека с таким характером не бывает тихой, ровной серединки; каждое чувство у него если не гаснет, то принимает характер страсти и исключает многие другие, в каждом поступке он сразу выражает всего себя. Артист Болдуман показал Нагульнова легко, слитно, просто, непосредственно, он сделал идею образа эмоциональной, воплощенной, можно сказать, во плоти и в крови человека, органической для него. Идея стала к о н к р е т н о - ч у в с т в е н н о й, а в этом и заключается основа искусства.

Образ Нагульнова в фильме беспрерывно растет, движется, становится богаче, раскрываясь все в новых и новых гранях и проявлениях. Простой и вечно молодой драматургический «секрет» этого в том, что и в расставании с Лушей, и в сцене принудительного «вовлечения» Банника в колхоз, и на заседании райкома, где перед Нагульновым реально встала угроза исключения из партии, и в том, как Макар мучается, прочтя направленную против его загибов статью товарища Сталина «Головокружение от успехов», — все с новых и новых сторон раскрывается основная волевая мечта этого человека и индивидуальный характер выражения им этой мечты и характер честных, но ошибочных средств, которыми Макар добивается ее осуществления, — все в очень реальных конфликтах с изменяющейся действительностью.

Образ Нагульнова труден для исполнителя, потому что он т р а г и к о м и ч е н. Болдуман проявил редчайший художественный такт: Нагульнов получился таким, каким он останется раз навсегда в памяти народа, в истории нашей страны как собирательный типический образ. Мы смеемся над Макаром, но мы его любим. Мы ему порой сочувствуем, несмотря на то, что постоянно с ним не соглашаемся. Этим сочувствием, любовью и глубоким раскрытием внутреннего ограниченного мира Макара и покоряет игра М. Болдумана. Сломан шаблон: ограниченность, «простота ума» человека раскрыты как особенность глубокой, сложной «человечности» Нагульнова.

Груня Шумилина

И. Гринберг

Она сказала: это он!
И дождалась. Открылись очи;
Увы! теперь и дни, и ночи,
И жаркий одинокий сон—
Все полно им; все деве милой
Безумолку волшебной силой
Твердит о нем.

Так неожиданно и властно вошла любовь в сердце Аграфены, овладела всеми ее помыслами, наполнила все ее существо.

Сколько видели мы фильмов, в которых любовь была разменена на мелочи, растворена в бытовых недоразумениях, сведена к пустой и условной игре! Тем радостнее следить, как развивается в душе Груни чувство мощное и прекрасное. Такой любовью могут любить только полноценные люди, способные переживать сильно и глубоко, не умеющие тратить себя по пустякам.

Аграфена встречается со своим суженым на деревенской «вечерке». Она еще не понимает, что происходит с ней, она еще не разобралась в своих чувствах, но она счастлива. На мгновенье выбегает она на крыльцо, прижимается щекой к столбу и глядит в даль невидящими глазами. Ее лицо выражает блаженство и удивление — никогда еще она не испытывала такой полноты ощущений, такой остроты чувств. Это то мгновение, когда любовь возникает в девичьем сердце, и этот тончайший процесс актриса раскрывает с замечательной точностью.

Точность, отчетливость, ясность — вот черты, определяющие игру Макаровой. Это и позволяет нам до самого дна заглянуть в душу Аграфены, почувствовать все обаяние натуры сильной и страстной.

Любви Груни вначале свойственна даже некоторая отчаянность, ожесточенность. Правда, эти мрачность и одержимость смягчены молодостью Груни, наивностью и застенчивостью. Невольная улыбка, правда, улыбка сочувствия, появляется на губах зрителя в тот момент, когда Аграфена узнает о таинственной «карточке», когда она рассказывает о своих чув-

ствах подруге и наперснице — Мане Лаутиной, когда она со вздохом опускает в почтовый ящик письмо, адресованное ее сопернице.

Но вот настает переломный день—кульминация любовной драмы Степана и Аграфены. Влюбленная девушка превращается в любящую женщину. Девичьи «страдания» уступают место настоящим глубоким чувствам—подлинному горю и подлинному счастью.

Эта сцена решает успех всей роли. Вечер начинается торжеством Аграфены. Она ходит по деревенской улице, упоенная счастьем, и ей кажется, что песни, мерцание звезд, запахи трав—все это только для нее, только в честь ее любви, в честь ее соединения с любимым человеком. И вдруг она узнает, что Степан вовсе не любит ее, что сблизился он с ней случайно и что это мучит его.

Но как честный человек, он хочет искупить свою вину: в торопливом отчаянии он тащит Аграфену в сельсовет—«расписываться». И тут перед нами вырастает новый человек: собрав все свои силы, Груня произносит горькие, издевательские слова, отказываясь от того, к чему стремится, тянется все ее существо.

Есть настоящее «мучительство» в этом наслаждении, с которым Груня принижает и себя самое и любимого ею человека. Но как только Степан, растерянный и подавленный, скрывается за поворотом, самообладание оставляет Аграфену: плача и причитая падает она на скамейку, заливаясь слезами.

Именно в этом эпизоде ломается традиция несчастной девичьей любви, существовавшая много лет в русском искусстве. Мощная сила любви здесь приходит в столкновение с новым, еще более властным началом—с чувством собственного достоинства, с гордостью свободного и равноправного человека. Победа Макаровой заключается именно в том, что мы видим мощь этого нового чувства.

Вот «поправка», которую внесла революция в характер и в судьбу девушек, способных умирать от жестокой «роковой» страсти. В этом-то и заключается «урок», данный Аграфеной учителю, урок уважения к девушке, советской девушке, проникнутой чувством человеческого достоинства.

Наши герои разошлись, казалось бы, без всякой надежды на соединение.

Встретившись снова с Аграфеной, мы убеждаемся в том, что она и выросла, и обновилась, и стала зрелым человеком. И убеждает нас в этом сцена, завершающая развитие образа,—сцена последнего объяснения Груни и Степана. В словах, укоризненных и печальных—«опять вы торопитесь, Степан Иванович», в горькой складке, в грустном и «знающем» взгляде—перед нами встает новый человек, владеющий собой, своими действиями, своим будущим.

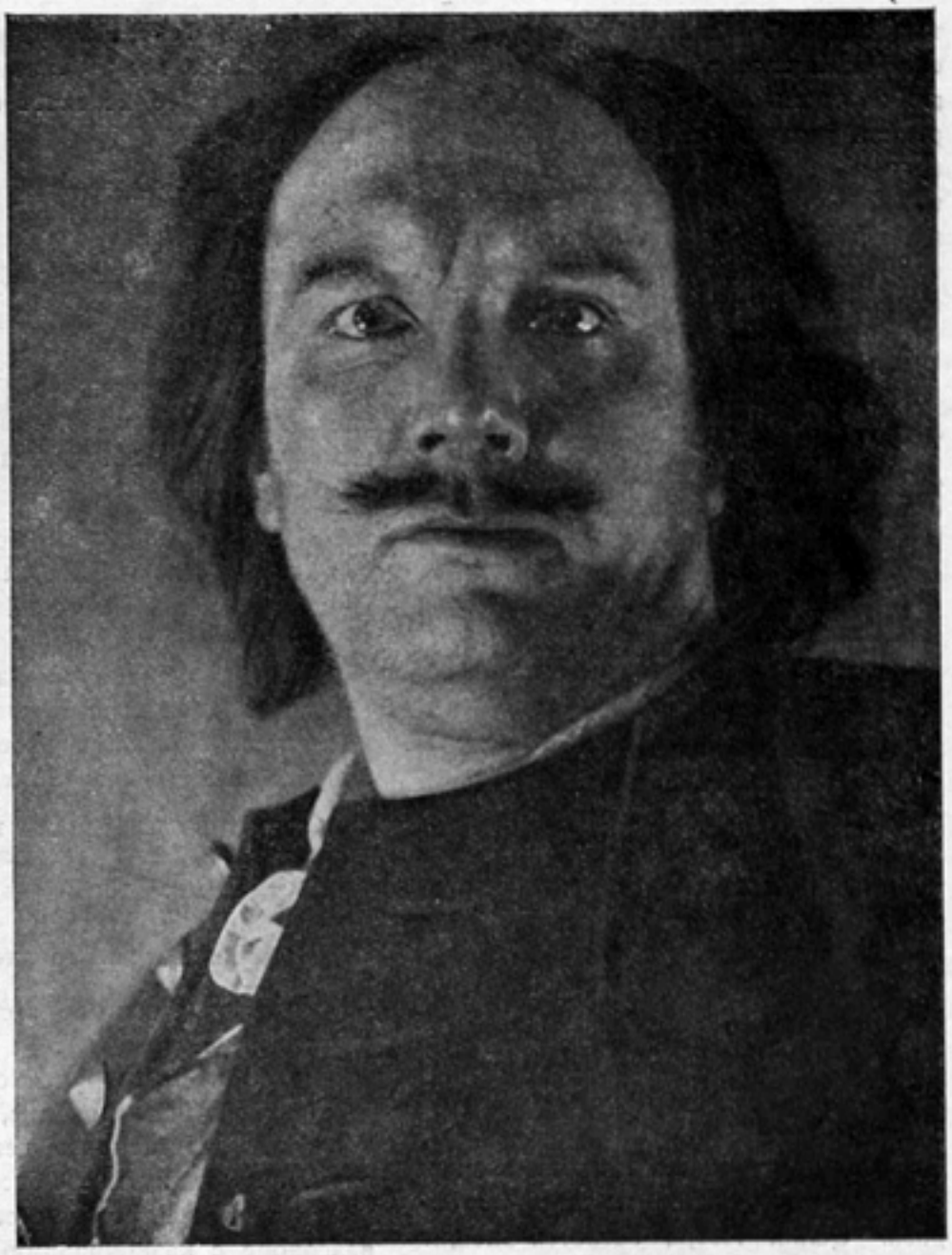
Итак, после частных удач в Семеро смелых, в Комсомольске—настоящий, большой успех. После отдельных более или менее удачно выполненных сцен—образ сложный и динамический. После отдельных «психических» состояний—огорчение, испуг, радость, негодование—характер своеобразный и резко выраженный, натура цельная и законченная.

Самой сильной стороной режиссера Сергея Герасимова является его способность остро чувствовать бесплодность и лживость штампованных приемов актерской игры, его умение вытравлять все условное, ненатуральное, претенциозное. Герасимов бдительно оберегает актеров от того, что К. С. Станиславский называл «услугами назойливого штампа». Режиссер указывает актерам путь к настоящему переживанию, к подлинной естественности, жизненности образов.

Макарова выросла в этой школе актерской игры. В других, более ранних фильмах Герасимова она училась находить точные и выразительные средства для передачи тончайших душевных движений, она «подавала надежды». Теперь, в Учителе эти надежды ею оправданы,—образ, ею созданный, исполнен поэтического обаяния.

Образ Петра

А. Морозовский



Среди портретов исторических героев прошлого, созданных советским киноискусством, образу Петра Первого принадлежит бесспорно виднейшее место.

Значение этого образа — в правдивой, яркой и многогранной характеристике замечательного реформатора России.

Облик Петра неоднократно искажался как в литературе, так и в кино. Воплощение антихристового начала, мрачный садист, пьяница, развратник, сифилитик — таким изображали Петра писатели, подобные Мережковскому, или зарубежные кинорежиссеры вроде Буховецкого.

Даже в постановках некоторых советских театров образ Петра был дан в патологической трактовке. Режиссер и актер подчеркивали болезненные черты Петра, его эпилепсию. Режиссер В. Петров в своей картине дал пример коренного разрыва с подобными тенденциями. Великий государственный реформатор, талантливый полководец, неутомимый работник, человек больших мыслей и чувств — таким предстает Петр в фильме. Сосредоточив свое внимание на главном, авторы картины отказались от натуралистического показа болезненных черт Петра.

Характеристику Петра — государственного деятеля — авторы фильма дополняют показом Петра как человека, мужа, отца, товарища. Образ Петра раскрывается на большом историческом материале, широком социальном фоне.

◇

Удача портрета Петра представляет серьезный шаг вперед в создании средствами экрана больших исторических характеров, серьезную попытку показать в кинематографе образ мыслителя.

Фильм В. Петрова — первая серьезная попытка отразить в искусстве основной период жизни и деятельности Петра.

Для Николая Симонова роль Петра представляет пока вершину его творчества, лучший из всех образов, созданных артистом.

Актер большого темперамента и широких мазков, Симонов всегда вкладывал в создаваемые им образы много бодрости, жизненной силы, обаяния цельного и физически крепкого человека. Эти качества игры Симонова помогли ему передать бурную натуру Петра с его кипучей энергией, в его неутомимой деятельности. В симоновском Петре прежде всего виден «вечный работник». Актер заставляет нас верить, что его герой никогда не знал уныния и усталости.

Общий рисунок роли актер набрасывает широкими, резкими мазками. Быстрая походка, свободный жест, могучий голос, раскатистый смех — этими основными тонами окрашивает Симонов свой актерский рисунок.

Эта творческая манера удачно передает внешний облик Петра, звучит правдиво и искренне, органически вытекая из существа образа героя.

В отдельных моментах батальных сцен артист, правда слишком подчеркивает отдельные штрихи образа, создавая некоторое перенапряжение.

Актеру не только удалось по-новому заострить обычные приемы своей игры, но и обогатить свою творческую палитру.

От Симонова требовалось передать всю глубину характера Петра I и заставить зрителя понять и прочувствовать целеустремленность деятельности человека, отдававшего много сил делу преобразования отсталой страны.

Значительность действий Петра, его реплик, разговоров, требовалось закрепить соответствующими выразительными средствами—мимикой, интонацией речи. Для этого актеру пришлось проделать большую работу над собой. Не нарушая общего рисунка образа могучего бурного человека, надо было найти нужные тона для передачи сложных психологических переживаний Петра в острых и тяжелых ситуациях, в которых он изображен в картине.

Задача эта особенно сложна во второй серии. Здесь Петр показан в кульминационный период своей дея-

тельности. Он находится в расцвете своего интеллекта, он умудрен долгими годами борьбы с силами внутренней реакции, с сильным внешним врагом. Одновременно Петр показан в наиболее драматических ситуациях, когда в душе его идет мучительная борьба между долгом и чувствами отца.

◇

Актер правильно учел, что выразительная простота — лучшее средство для передачи глубоких мыслей, серьезного раздумья, сложных и тяжелых переживаний. Примеры можно найти уже в первой серии. Так, разговор Петра с Меншиковым Симонов проводит на скупой и выразительной мимике, интонации. Его лицо напряженное и нахмуренное, тон, которым он бросает свои реплики, — то суровый, то убежденно взволнованный — хорошо передает мыслительный процесс человека, перед глазами которого в тяжелый час поражения встают картины будущего величия России. Очень ярка длительная пауза, во время которой зритель видит сквозь клубы дыма от трубки сосредоточенный взгляд Петра, красноречиво говорящий о его напряженной мыслительной работе.

Важно, что, играя в таких сценах на полутонах, актер не мельчит образа. Облик Петра остается внешне таким же монументальным, могучим.

◇

Во второй серии эта суровая простота получает дальнейшее развитие. Лучшим образцом являются сцены суда над Алексеем и его казни.

В сцене заседания сената Симонов строит образ на контрастировании значительности речи Петра и простой сдержанной манеры ее произнесения. Актер говорит почти без жестов, лишь в некоторых местах несколько возвышает голос. Эта простота еще больше подчеркивает страстность разоблачения врагов России и предателей родной страны, усиливает глубокую взволнованность оратора.

Еще ярче проводит артист сцену прощанья с Алексеем. Свои слова — «Зла на тебя не имею. Помню, как носил на руках... Что сын мой, — помню... Прости... Прощай...» Петр произносит вполголоса, почти шопотом, на одной интонации, не меняя тона. Его лицо в это время как бы окаменевает, в нем большая собранность, сквозь которую прорывается глубокая внутренняя боль. Но через минуту лицо резко меняется — Петр отдает приказ: «Кончайте!» Теперь в нем звучит уже непреклонная воля. Лицо попрежнему окаменевшее, но глаза горят внутренней силой.

◇

Существует мнение, что большим недочетом работы Симонова над образом Петра является недостаточно трагедийная трактовка образа. В этой сцене игра Симонова несомненно поднимается до уровня трагедийного мастерства.

Это свидетельствует о большом росте актера. Игра Николая Симонова во второй серии Петра I значительно глубже и продуманнее, чем в первой. Актер удачно передает многогранность характера Петра, сохраняя целостность образа и избегая прямолинейно-схематичной его трактовки.

В сюжетных ситуациях перед нами проходит Петр —

«То академик, то герой
То мореплаватель, то плотник...»

Показывая разные стороны деятельности Петра, актер раскрывает перед зрителями психологические черты, черты полководца, организатора, государственного деятеля. Сарказмом проникнуты его беседы с Лейбницем и послом, гневен его голос в разговоре с казнокрадами, теплота и отеческая забота видны в его отношениях к преданным его делу людям.

Удачно воссоздавая образ Петра — государственного деятеля, Симонов с такой же правдивостью рисует своего героя в его отношениях с близкими и в первую очередь с верным другом — Екатериной. В таких сценах, как посещение Петром и Екатериной немецкой таверны, актер удачно передает простоту и непосредственность петровской натуры. Петр — любящий муж, веселый человек, любитель пошутить и потанцовать с простыми девушками — дополняет общий рисунок облика крупнейшего деятеля России начала XVIII века.

◇

В игре Симонова не все одинаково удачно.

Но впервые в истории театра и кино удалось создать правдивый и законченный образ Петра. Этот образ долго будет жить в памяти, нашего многомиллионного зрителя как образ живого исторического Петра. Надо ли добавлять, что это — большая заслуга Николая Симонова?

Утверждение жизни

М. Лучанский

Казалось,—бесконечная ночь. Врожденная слепота.

Ощупью вылезает из машины у ленинградского вокзала молодая слепая девушка Ольга. Провожатый помогает ей найти сестру, ее жениха Кузьму Калюжного, его друзей.

Молодой врач-выпускник Калюжный едет из Ленинграда в глухие Гречишки чтобы своей работой врача вернуть дань родному городку, где прошли его школьные годы, где так велика нужда в культурных работниках. Его невеста, сестра Оли, отказывается ехать с Калюжным в глухую «провинцию». Проходит некоторое время. Уже в конце фильма Доктор Калюжный, когда в глухой провинции молодой врач делает важное для офтальмологии (наука о глазных болезнях) открытие, когда вести об его удачных операциях доходят до столичных городов, бывшая невеста Калюжного начинает раскаиваться. Она едет в Гречишки к доктору Калюжному. Вместе с ней приезжает в Гречишки и ее слепая сестра.

Смутная надежда на исцеление руководит Ольгой. А вдруг... И здесь, в Гречишках происходит чудо — одно из многих чудес, которые советское искусство взяло у живой действительности, перенесло на экран из замечательной деятельности лучших людей нашей страны.

Сделав—после неудачной попытки—трудную операцию своему старому школьному учителю, доктор Калюжный следующую операцию делает Ольге.

Операция кончается удачно. Ольга прозревает.

Эти кадры, когда после снятия повязок в глазах Ольги впервые загораются огоньки жизни, когда перед прозревшей Ольгой открывается вся сложная и доселе ей неизвестная красота мира, производят большое впечатление. С жадным, горячим любопытством только что родившегося человека Ольга трепетно ощупывает,

вглядывается во все окружающие предметы — полотняную штору, электрический выключатель, в пейзаж за окном.. Сделав несколько неуверенных шагов, подавленная обилием и разнообразием новых впечатлений, Ольга не может устоять на ногах и падает наземь. Радостное счастливое падение под грузом цветов, красок, оттенков живой жизни!

С замечательной выразительностью передает Янина Жеймо эту радость прозрения. Многие живые, невыдуманные слепые, возвращенные к свету успехами советской науки и мастерством советских врачей, в письмах к артистке взволнованно признаются, что, глядя фильм Доктор Калюжный, они снова переживают свое исцеление.

...Калюжный и его помощники поднимают Ольгу с пола. И следующий за этим проход Ольги в сопровождении врачей, фельдшера, санитаров по больничному коридору воспринимается как победное шествие советской медицинской науки, большевистского упорства, торжествующего человеческого разума побеждающего темные силы природы.

Утверждение жизни—такова, в сущности, главная тема фильма Доктор Калюжный.

С большой силой и выразительностью эту тему доносит до зрителя один из второстепенных образов фильма — слепая и прозревающая Ольга в мастерском исполнении Янины Жеймо.

Это и неудивительно.

Ибо эта именно тема — утверждение жизни—является основной темой всего творчества Янины Жеймо в кинематографическом искусстве, которому она посвятила свою жизнь.

Вот они, воскресают перед глазами образы главнейших героинь Янины Жеймо: отважная дочка парижского сапожника Тереза (Новый Вавилон), храбрая, отдавшая за революцию свою молодую жизнь Ася-«пуговица» (Подруги), марийка Анук из незаметной судомойки на лесосплаве превратившаяся в квалифицированного педагога (Песнь о счастьи), шустрая и бесконечно жизнелюбивая Фроська Котко (Шел солдат с фронта).

Актерский список Янины Жеймо гораздо полнее и содержательнее, чем это знает широкий зритель. Ольга из Доктора Калюжного — двадцатая роль Жеймо в советском кинематографе. Но названные пять— француженка Тереза, русская Ася, марийка Анук, украинка Фрося и Ольга — по своим национальным, социальным и духовным особенностям наиболее полно и ярко характеризуют основные творческие устремления Жеймо.

У каждого, кто внимательно следит за творческой биографией Янины Жеймо и задумывается над будущим этой талантливой артистки, возникает одно опасение.

Несмотря на большое количество сыгранных ролей в биографии Янины Жеймо до сих пор отсутствует роль большого психологического плана, достойная ее большого актерского дарования. Между тем такая роль уже вполне в творческих возможностях актрисы. Больше того: такая роль ей необходима.

Небольшую, но трудную роль слепой Ольги, которую Янина Жеймо сыграла с подлинным проникновением в «зерно», существо образа и со всем блеском внешней актерской техники, следует рассматривать, однако, лишь как подступ к большому психологически насыщенному образу.

И даже в узких пределах имевшегося сценарного и постановочного материала Янина Жеймо в образе Ольги сумела передать многое. А сказать в немногом многое — один из труднейших секретов актерского искусства.

Успех работ Янины Жеймо объясняется не только ее творческой одаренностью, но, как сказано, ясностью и устремленностью основной творческой темы артистки, ее органически советским оптимистическим мировоззрением, ее поразительным трудолюбием — свойством всякого настоящего художника.

И когда в последней работе Янины Жеймо на смену бесконечной, казалось, ночи для Ольги приходит прозрение, сверкающий солнечными красками яркий день, мы—зрители—горячо радуемся вместе с ней, вместе с докторами Калюжным и Шапиро, вместе с авторами фильма.

Мы выходим из кинозала, где пред нами прошла короткая, но насыщенная история жизни доктора Калюжного и его пациентов. Нам хочется в коротких словах сформулировать для самих себя ощущения прозревшей Ольги, школьного учителя—всех, пред кем искусство и настойчивость Калюжных раскрыло — и будет раскрывать! — бесконечно богатую и бесконечно яркую красоту мира. Эти ощущения хочется передать словами Ольги, которых она правда, в фильме не произносит, но которые так убедительно вытекают из всей ее актерской работы, из самого существа созданного ею образа:

— Да здравствует солнце! Да здравствует жизнь!

Дружеские фотошаржи В. Грюнталя

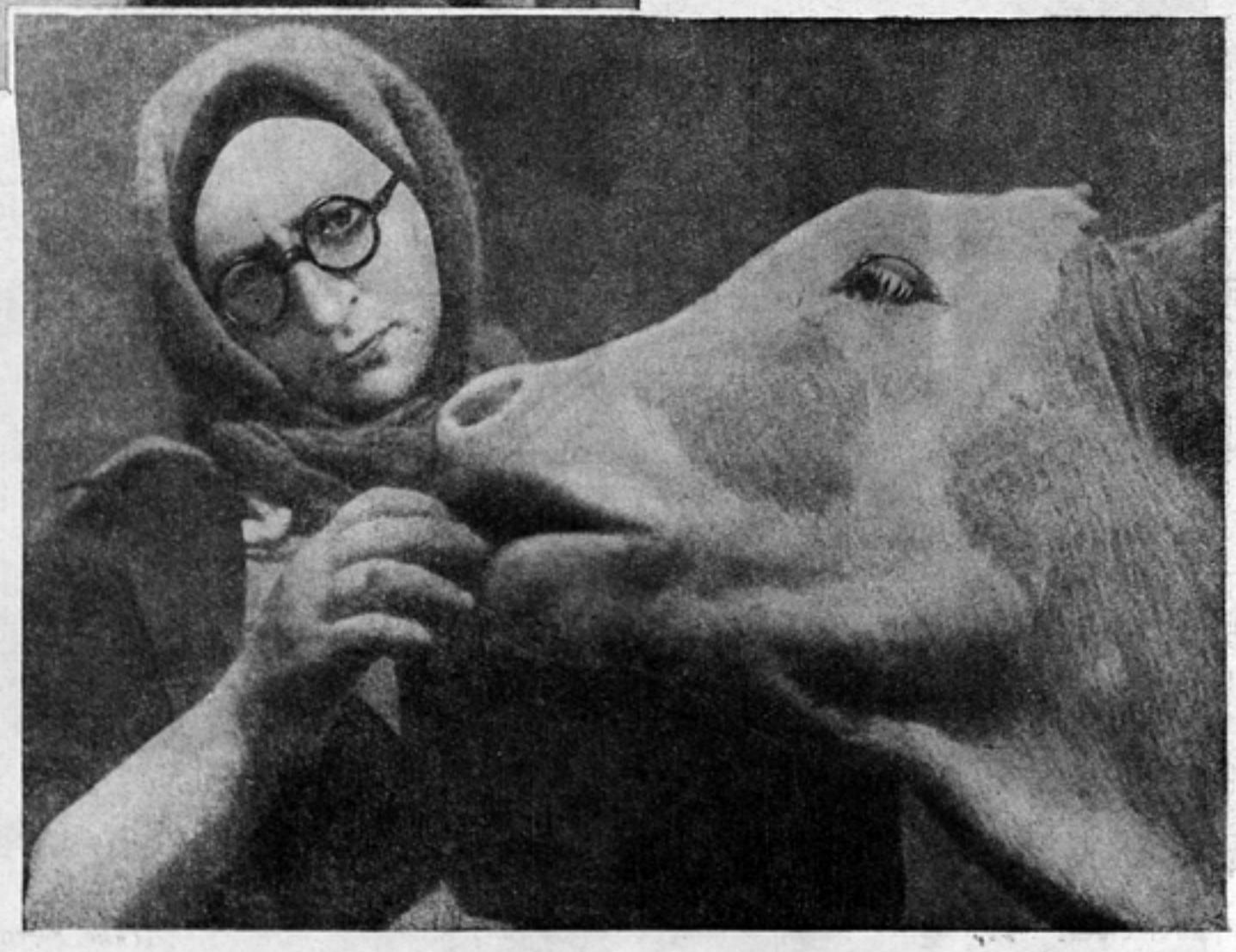
„...Бойцы вспоминают минувшие дни и битвы, где вместе рубились они..."
(Бойцы: Э. Тиссэ, С. Эйзенштейн, С. Прокофьев)

„...На переднем Стенька Разин (засл. деят. иск. О. Преображенская)
Обнявшись сидит с княжной..." (реж. И. Правов)

Передовики колхозной темы А. Зархи (вверху) и И. Хейфиц (внизу)

Дружеские фотошаржи В. Грюнталя

Передовики колхозной темы Ю. Райзман (вверху) и Г. Рошаль (внизу)



Дружеские фотошаржи В. Грюнталя

Отличники учебы—
С. Герасимов и Тамара Макарова

СкРОММная Пышка

Проект бюста Вс. Пудовкина в фойе Московского Дома Кино

Дружеские фотошаржи В. Грюнталя

ИЗ СЕМЕЙНОГО АЛЬБОМА

Дружеские фотошаржи В. Гроинталя

Плакат к новому кинофильму Г. В. Александрова „Одна Любовь"

Режиссер А. Медведкин в поисках комедии

Восемь рублей

33 0 V-2052

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯРЫ
15 ФЕВ 1940
Библ. Кн. Палаты Республики

1919 СОВЕТСКОЕ 1939 КИНОИСКУССТВО

ЮБИЛЕЙНЫЙ АЛЬБОМ К XX-летию СОВЕТСКОГО КИНО

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
М. РОММА и Л. ТРАУБЕРГА

Альбом СОВЕТСКОЕ КИНОИСКУССТВО, выпускаемый Госкиноиздатом, знакомит с историей советской кинематографии, с выпущенными ею фильмами

На 266 страницах большого формата (33½ печатных листа) перед читателем альбома в иллюстрациях, сопровождаемых текстом, проходит история советской художественной кинематографии.

В альбоме освещено около двухсот произведений советской кинематографии.

Альбом отпечатан на хорошей бумаге, выпускается в изящном и прочном переплете и снабжен двумя указателями, позволяющими быстро навести нужную справку.

Цена альбома—75 рублей
С пересылкой по почте—80 руб.

Заказы на альбом направляйте одновременно с деньгами почтовыми переводами в адрес ГОСКИНОИЗДАТА—Третьяковский проезд, д. 9/1, расчетный счет № 150380 в Московской Городской Конторе Госбанка.

	Период и серия	„Лет ребенок"	„Журн. лет"
Получ. в ред.	16/II		
Сдан в архив	24/II 24/II	28/II	